

■ العمارة

- 7 مفهوم العمارة في الثقافات الإسلامية في القرون الوسطى د. ناصر الرباط
- 37 العمارة الدينية في مخرات العمارة الإسلامية د. هليلج الهنسي
- 47 طراز تشييد العمارة الإسلامية في سبيلات مغربية وإشبيلية وديار د. هليلج محمد علي الجواهرية
- 87 مصليات القرويات العمارة في المجتمعات العربية والإسلامية منطقة شمال الجبلية د. يحيى حسن زويدي
- 161 التأثير الحضري والوطني في البيئة والمعماري د. خالد الحسني
- 193 العمارة البيئية الحضري والتنمية العمرانية د. علي رافعة
- 213 العمارة الحضري والتنمية العمرانية المستدامة د. علي جبران هشام
- 243 العمارة والحضري د. هليلج عبدالله عيسى العنزي
- 273 التأثير البيئي العمارة وبناء البيئة الوطنية د. هليلج العمارة محمد العموري

■ أفاق معرفية

- 309 إستراتيجية التأسيس في الرواية العربية الحديثة تجربة إيمان العطار أمجاد د. يوسف الشاكر
- 329 مبدأ الكثرة بين الكثرة والشمولية د. هليلج محمد أحمد

◆ الفكر ◆

تَبَيَّنَ

فنون العمارة أثرًا اجتماعيًا وثقافيًا متعدد الجوانب والتأثيرات
للأمة والنفسية، ويصبح اعتبارها أحد معالم هوية كل من الأمم
والشعوب وثانيًا ما يُنظر إلى القيمة على العصور أو المعالم التي تركتها
الحضارات القديمة المتعاقبة على أنها أحد أشكال هويتها وسقوطها، أو دليل
على موقعها في مسار التاريخ أو تأثيرها في التراث الإنساني.

وقد تمايزت فنون العمارة وثقافتها وتطورها وفقًا لسمات الأمم وتطورها
ومعتقداتها الدينية والاجتماعية، إلى جانب تفاوت الخصائص الجغرافية
والثقافية المتأصلة التي أثرت وتشهد استمرار التطورات.

وعلى الرغم من الأهمية العظيمة لتأثير الثقافة والتواصل بين الأمم، الذي لم
يعد يوفر أي جانب من جوانب النشاط الإنساني، وخاصة التفاعل بين العلوم
والعلوم والأنواع - الذي يتم من دون قيود بشكل شبه مطلق - فإن التمايز
المتكرر في فنون العمارة وهندستها يستمر بشكل جلي، ليس إلى الحد الذي
لا يمكن له العالمية، تجاوزاً، راسماً بذلك للخصوصية وتمييزاتها كافة مماثلتها
التي لا يمكن أن يتأخر فيها أحد، مهما بلغ شأن الانفتاح... والعولمة.

ومن وحسب ذلك، فإن العمارة وفراستها الفلسفية يمكن أن تكون مادة
لأدبيات - وفلسفة - خاصة بها، تتطبع بمفردات ومصطلحات ومعادلات
والشكالات شديدة الثراء والدلالة، وخاصة عندما تكون قراءة مقارنة لعلوم
العمارة على اختلافها.

ولمساعد، مثل هذه الأدبيات على إسهالة الفهم من كثير من دقائق الأمور
وتفاسيدها، وعلى استكشاف مفاهيم باللغة الأممية. ومن هذا المنطلق يأتي

تخصيص محور هذا العدد من «عالم الفكر» لهذه القضية، حيث يناقش نخبة من اساتذة هندسة وفنون العمارة العرب جماليات العمارة الإسلامية والعربية وعصرها، ودور العمارة في تشكيل المدينة الحديثة، وبناء الهوية الوطنية، والعلاقة بين العمارة والتنمية والبيئة والتنمية، وغيرها من العواصم ذات العلاقة.

إننا بذلك لا نشوغي فقط إثراء المكتبة العربية يمثل هذه الأبحاث، بل نأمل في الوقت ذاته أن تحظى العمارة بمزيد من اهتمام الباحثين والأكاديميين العرب في مختلف المجالات، تكون أدبيات العمارة والتحليلات الخاصة بها أشبه ما تكون بمساحة نقاش وتلقي هندية الكثير من الاختصاصات والعلوم الإنسانية والتطبيقية.

رئيس التحرير



مفهوم العمارة في الكتابات الإسلامية في الفرون الوسطى

د. ناصر الريان⁽¹⁾

عندما نشكر في العمارة اليوم، نذهب ذهننا على الأغلب إلى التفكير في التصميم، ذلك التخصص الخلاق الذي يعنى بتحويل الفنى بكل تفاصيله الشكلية والوظيفية والإنشائية، وبتمثيله على شكل رسومات وصور وموديلات للفكر إلى كل من له علاقة بالأمر من مصمم إلى منفذ إلى زبون ومتعهد وغيرهم.

ومع بعض الاستثناءات القليلة، فإننا كذلك نربط يومنا بين العمارة والعمار، ذلك الشخص المبدع في نظرتنا، الذي يتكلم عادة بتحويل الفاني وترجمة الأفكار المجردة عن القراءات التي يود الناس العيش فيها، إلى تصاميم قابلة للتنفيذ والتحول إلى تلك الفراغات ليأها بكل تفاصيلها وزينتها، هذا العمار إنسان متخصص، قضى سنوات طويلة، تتراوح بين الخمس والثماني سنوات حسب البرنامج، وهو يدرس العمارة ويسير غورها في معاهد تعليم عالية، وهو يهي من خلال الدراسة والبحث قد تعرّف إلى مواضيع نظرية ومواضيع عملية وأخرى هندسية إنشائية، بالإضافة إلى تعلميهما الرسم والنحت والنسور، وأخيراً الكمبيوتر، مع قليل من الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، ويتيان التركيز على هذه المواد من بلد إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى، ولكن غالبية العماريين المعاصرين قد درسوا كل هذه المواد على درجات متفاوتة حسب برامج معاهدهم المختلفة.

على الرغم من أن العمارة، كحرفة، قديمة قدم الصروح المصرية العظيمة الشاهدة في نهائيات الألفية الثالثة قبل الميلاد - كما نعرف من كتابات المصريين القدماء ومن أسماء المعماريين المشهورين، وعلى رأسهم أمنمحاتب - فإن مفهوم العمارة كحقل معرفي متخصص،

(1) استاذ الألة بكل العمارة الإسلامية، معهد الدراسات والبحوث الإسلامية - الولايات المتحدة الأمريكية.

مفهوم العمارة في الكتابة الإسلامية في القرون الوسطى

جديد نسبياً، فهو لا يتجاوز في قدمه عصر النهضة الإيطالية، أي القرن الخامس عشر الميلادي، عندما بدأ المعماريون - الذين كانوا حتى تلك الفترة لا يعدون كونهم «معلمي بناء» - بالكتابة عن العمارة وربطها بالتاريخ وبمميزات الأقدمين المعمارية الرائعة، خصوصاً صمارتي الإغريق والرومان. وقد خلق معماريو عصر النهضة في كتاباتهم خطاً معمارياً جديداً يستند بالدرجة الأولى إلى دراسة عمارة الأولين واستنباط قواعد تشكيفية وجمالية وإنشائية منها، ومن ثم تطبيق هذه القواعد على المباني الحديثة التي راعوا فيها تواصلها مع العمارة الكلاسيكية. وقد أدى عمل هؤلاء المعماريين الرواد إلى تحويل العمارة إلى تخصص معرفي يتطلب درسا وجهداً وعلماً قبل أن يسمح للفرد بالانتساب إلى مهنة العمارة، مما أدى إلى نشوء مدارس العمارة بداية في العواصم الأوروبية، وانتشارها فيما بعد في كل أرجاء العالم، وظهور تخصصات معمارية ومجلات وكُتب معمارية تبحث في علم العمارة وفنها⁽¹⁾. وقد اكتسبت العمارة بنتيجة الأمر منهجاً معرفياً وصفه وقواعد مهنية نظمها وأطرها وأثرت في نظرة المعماريين إلى أنفسهم، ونظرة المجتمع إليهم كمهنيين مهمين ومفكرين طلابين.

ولكن الحال كانت مختلفة تماماً في العصور الوسطى، فالعمارة كانت حرفة أو صناعة يتوارثها الأبناء عن الآباء، من دون أي دراسة نظرية أو اختبار مهني، بل هي صناعات يقضونها في التدريب تحت إشراف معلمهم **وتعلم من خبراتهم قبل أن يصبحوا هم أنفسهم معلمين** ويصبح لهم عملهم الشغل ومصدر رزقهم المسافر. هكذا كانت الصورة ليس فقط في أوروبا ما قبل النهضة، ولكن في العالم الإسلامي المتوسطي أيضاً، فالمعماريون بالعمارة في ذلك العالم المتوسطي الإسلامي، كثيرهم في اصقاع الأرض، جرحيلون بالأساس، وهم في غالب الأحوال قليلو الحظ في التعليم، خاصة العالي منه من علوم دين وأدب وفيزياء، بل إن غالبيتهم لم تكن تتلقى القراءة والكتابة أصلاً. وقد عني هذا أن منزلتهم الاجتماعية كانت في الغالب والأهم مشواضعة، وإن ظهورهم في المصادر التاريخية قليل بل ونادر. حيث إنهم لم يسجلوا في مجتمعاتهم إلى مستوى الطبقتين الثابنتين، أهل السيف، أي الحكام من سلاطين وأمرأ، ومعاينك واجتاد. وأهل القلم: أي العلماء، والأنباء، والكتاب ورجال الدين. وقد ركزت غالبية مصادرنا التاريخية الإسلامية والعربية على هاتين الطبقتين: تنبعت خطاهم في كتب الأخبار وسير حياتهم في كتب السيرة. هذا ما عني أن غالبية المصادر التي نعتمد عليها اليوم جل الاهتمام في محاولة رسم صورة المجتمعات الإسلامية في القرون الوسطى تعرض أساساً لحياة أفراد الطبقات العليا وتغفل حياة شيوخهم، إضافة إلى أنها مكتوبة من وجهة نظر أفراد طبقة محددة، أي أهل القلم⁽²⁾. وعلى هذا بقي المعماريون الذين وجدوا لأنفسهم موقفاً إلى كتب السيرة قلّة قليلة، حتى في تلك الموسوعات الهائلة ككتاب ابن أبيك الصفدي «الوافي بالوفيات»، مثلاً، الذي تجاوزت الترجيمات فيه عشرات الآلاف من ترجمات علماء وأدباء

وكتاب وأمراء وسلاطين، ولم يوجد فيه أكثر من أربع ترجمات لمن يمكن وصفهم بالمعماريين أو صناع العمارة بشكل عام، والذين زاولوا بالإضافة إلى عملهم كمعماريين، مهنة كتابة أخرى، ربما كانت هي السبب الأساسي في دخولهم إلى صرح التاريخ من خلال تدوين سيرهم^(١٢).

لغة العمارة في المصادر التاريخية القروسطية

الحال مماثلة فيما يتعلق بالعمارة نفسها، فالمصادر التاريخية لا تعدنا بالكثير من المعلومات عن العمارة كممارسة ماضية بعض حالات لغنت فيها بعض الأبنية نظراً للتأخرين بمصطلحاتها وأبنيتها وكثرة مصروفيها، فكتبوا عنها، أو في الحالات التي أراد فيها بعض المؤرخين نيل الخطوة عند أصحاب السلطان من البنايين العظام، فدوّنوا خبراً بالأعمال التي مولوها ورعواها. ولكن هؤلاء المؤرخين نادراً ما تجاوزوا إعلان انهيارهم بالعمارة أو بكلفتها أو بعظمة وعالمتها إلى إبداء الرأي بها كعمارة وإثارة النقاش في أمور تدخل في صميم الوصف المعماري والفني البنيوي والتأنيق الجمالي والوحي الثقافي أو التاريخي، وكما يعرف الأسطر القليلة من العمارة كشاهد على عظمة بنايتها التي خطتها أيدي كتاب كبار تجاوزوا مصطلحات مصورهم ومجالاتها المرفوعة ليتناولوا العمارة التاريخية والحاضرة في كتاباتهم، مثل الجاحظ والتبريزي وابن فضل الله العمري وابن خلدون والقروبي صاحب «كتاب المواعظ والأهوار» يذكر الخطوط والآثار، الذي يمكن إعتباره بحق كتاباً مؤسساً في التاريخ العمراني على مستوى العالم، وواحد من أقوى الدراسات التاريخية المعاصرة في التراث العربي المكتوب حتى اليوم، وأكثرها موسوعية وموضوعية^(١٣).

استعمل هؤلاء المؤرخون عند كتابتهم عن العمارة لغة يمكن وصفها باللغة الوظيفية والوصفية وربما التقييمية ولكنهم نادراً ما استخدموا ما اصطّلحنا على وصفه في يومنا هذا باللغة الجمالية أو اللغة المعمارية. فهم مثلاً كلما واجهوا طريقة أو تفصيلاً فريداً عند مشاهدتهم للعمارة لجأوا إلى كلمة يعينها وروفيها للتوصيف ما يرون: «عجيب» أو «غريب». وهم أيضاً في توصيفهم يركزون على ثراء المبنى وقهمة المواد الداخلة في بنائه أو عظمته واتساعه وأبعثه، ويستخدمون لأجل ذلك مجموعة من الأوصاف مثل «كبير»، «عظيم»، «فاخر» وغربها مما يعوي في معناه وصفاً شكلياً وفراغياً. وإن كان استعماله على الغالب من أجل قيمته المقارنة ومداولة المقارن. فتر ماذا عنه هذه المصطلحات وماذا دلت عليه بالنسبة إلى مفهوم العمارة كما يظهر في المصادر القروسطية.

مصطلح «عجيب»، ومعادلاته الغربية مثل *mirabilia*, *miracula*. مصطلح مهم جداً، فهو المصطلح الأساسي في التراثين الإسلامي والغربي القروسطي الذي استخدم للدلالة على عدم القدرة على الشرح أو الفهم أمام حادث أو شيء أو نفس أو مخلوق طبيعي كان أو غرائبي^(١٤).

وقد توسع استعمال المصطلح في التراث الإسلامي بتأسيسه الفروع المعروفين أحدهما تابع لعلوم الدين والآخر للآداب. فعلوم الدين أقرت فروع علمية لما عرف بفروع القرآن وغريب الحديث أي غريب المصنوعة أو المعنى بالنسبة إلى الأول ونادر الوجود بالنسبة إلى الثاني. وهما بالتالي فروع من فروع علوم اللغة أساساً^{١٢}، لذلك فاستخدامهما لمصطلحي غريب وعجيب في توصيفهما لا يعمل في طياته دلالات حدود المعرفة الإنسانية بقدر ما يعكس المعجزة الإلهية أو تلك التي أنزلت على الرسول ﷺ. أما الفرع الأدنى فهو ما عرف بالعجائب والغرائب. وهو منحن كتابي قديم يجمع ما بين الجغرافيا وعلم الأكوان والفلك والتنجيم والمعجزات وما إليها. وقد ظهر أولاً مع كتاب «الحيوان» للجاحظ في نهاية القرن الثاني الهجري (بداية القرن التاسع الميلادي). وإن كان لم يكتب اسمه إلا مع ظهور الكتاب المؤسس عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لـ زكريا بن محمد القزويني في نهاية القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي^{١٣}. وقد اكتسب مصطلح «عجيب» معناه القزويني الشائع من كتاب وتعريف القزويني الذي استعمله للدلالة على الحيرة أمام المجهول، ليس لكونه مجهولاً - وبالتالي فهو قابل للريبة أو التعريف عليه - بل لأنه نادر الحدوث أو لأن رد الفعل المقترض تجاهه غير معروف مسبقاً، فيكتفي الناظر أمامه بالتمعجب. أي أن استعمال اللفظ دليل على الوصول إلى حدود المعرفة المسبقة. وبالتالي. فعندما يظهر هذا المصطلح في وصف العمارة - أو أي أمر آخر - فهو تقريباً بمثابة تقويم من المورخ بأن المظهر الذي على تفسير الانتباه الذي تخلقه العمارة المائلة أمامه - إما لجهلها وإما لتعظيم قدرتها على تجديد رد الفعل المناسب - وهو بالتالي سيقتزله في كلمة عجيب <http://Archivebeta.Sakhr>

أما عندما يستعمل المورخون أوصافاً مثل «مطرد» و«كبير» لوصف العمارة فهم في حقيقة الأمر يستعملون مفهوم العظمة المعمارية أو الأبهة (Monumentality) كما عرفها النحال الإسلامي القزويني. وعلى الرغم من أن الأبهة المعمارية لها مكونان: واحد تشكيلي والآخر تنكاري. فإن المورخين القزوينيين ركزوا في استخدامهم لمصطلحات الأبهة على العنصر التنكاري أو الاحتفالي ولم يتركوا إلى البعد التشكيلي كثيراً فيما عدا إضافاتهم صفات العظمة والضخامة والروعة والتانة وإثقان البناء على العمارة. وهم أيضاً استخدموا مفهوم الأبهة دوماً من منطلق مقارن ولأهداف تعجيدية ودعائية تصب في مصلحة راعيهم الفلاني أو الأميري أكثر منها معمارية أو جمالية^{١٤}. ففي كل مرة يصف فيها مؤرخ مبنى ما بالعظمة أو الأبهة أو الضخامة. نجد يقارن هذا المبنى بغيره للملك الآخرين سابقين أو معاصرين. أو ميان اكتسبت بعداً فوق - تاريخي، وأصبحت هي الفل في توصيف الأبهة عامة، كإيوان كمروى الذي قال عنه أبو منصور الثعالبي في كتابه ثمار القلوب في المضاف والتسويب، يضرب به الفل للبنان الرفيع العجيب الصنعة، الشاهي الحصانة والوثاقة. لأنه من عجائب أبنية الدنيا.

ومن أحسن أفكار المصنفين^{١١} (الشكل ١)، وطبعاً يفوز مبنى الرابي في كل مقارنة حقيقية كانت أو شعرية، ويفوز التورخ برضا رابعه ويجزىل عقائده، أو يبقينه من تقدم دولة رابعه على دول منافسيه وسؤددها، ولعل في قصة بناء مدرسة السلطان حسن في القاهرة بين سنتي ١٢٥٦ و١٢٦١م، كما أوردها خليل بن شاهين الظاهري في كتابه «زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك»، أوضح دليل على فهم المؤرخين القروسطيين للأهمية المعمارية ولدورها الأساسي في التنافس بين الملوك، على بلوغ أعلى درجات العظمة من خلال عظمة مبانيهم. يقول الظاهري: «حكى أن الملك الناصر حسن، أشار إليه، لما أمر بعمارها، طلب جميع المهندسين من أقطار الأرض وأمرهم بمصارة مدرسة لم يعمر أعلى منها على وجه الأرض وسألهم أي الأماكن أعلى في الدنيا هي العمارة فقيل له إيوان كسرى أو شروان، فأمر بأن يتقاس ويحضر وتعمر المدرسة أعلى منه بعشر أذرع فعمرت... وإيوان كسرى كان واحداً، وهي هذا أربعة أواوين، وهي عجيبة من عجائب الدنيا»^{١٢} (الشكل ٢).

ولكن المؤرخين أنفسهم، عند كتابتهم عن العمارة، نادراً ما استخدموا مصطلحات جمالية أو معمارية، حتى تلك التي كانت رائجة ومعروفة في وقتهم في مجالات أخرى. لعل أهمها الأدب والشعر. على هذا الأساس، فنحن لا نجد إلا القليل القليل من الأوصاف المعمارية المثبتة في هذه المصادر والتي تستخدم مصطلحات حكيمية مثل «حسن»، أو «جميل»، أو «متناسب» أو «ملائف» أو «منتظم» أو «بهيج»^{١٣}. هذه المصطلحات الجمالية كانت قد استخدمت تاريخياً لتدل أولاً على صفات شكلية ومروماتية جمالية للأشياء، وبعض القطع الفنية وحتى بعض الشروحات الهندسية الهامة كما يتضح لنا من كتابات علماء مبتدئين كبار كالجاحظ، وإخوان الصفا، والعلمين بن الهيثم. صاحب كتاب المناظر^{١٤}. ولكن هذه المصطلحات نفسها لم تقتبس من قبل المؤرخين القروسطيين الذين كتبوا عن العمارة، مع أن هؤلاء المؤرخين أنفسهم استخدموها أو استخدموا مثيلاتها من المصطلحات الجمالية عند حديثهم في الأدب أو الشعر، وهو ما أظهر الخليل في ذاتة فنية مؤكدة وحسناً نقدياً واضحاً على عكس تزيينهم الباردة في الحديث عن العمارة وبعض الفنون التطبيقية الأخرى. هذا إن تحدثوا عنها أصلاً. فلماذا هذا التخالف في الحساسية الفنية حتى لدى الكتاب الواحد أو مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى منهج فكري واحد أو حقبة واحدة؟

يبدو لي أن السبب الرئيس في الإهمال النسبي للعمارة في الكتابات التاريخية - بالإضافة إلى إهمال الفنون التطبيقية الأخرى - عائد إلى شروط تعليم وتدريب هؤلاء المؤرخين أنفسهم، الذين اهتموا بجلهم لجموعات العلماء والأدباء والكتاب والذين تلقوا تعليمهم العالي على العموم، ابتداء من نهاية القرن الثاني عشر في مؤسسات متخصصة كانت تلقى الدعم المادي والعنوي من ولائ الأمور. ألا وهي المدارس. هذه المدارس التي ظهرت منذ البداية خلال القرن

الحداثة عسّر كوسيلة لضبط التعليم العالي وتعميله في آن واحد، تطورت بطرق خدمت مصلحة القائلين عليها، وركزت على بعض مناحي المعرفة، في حين أهملت بعضها الآخر أو حذفت نهائيا من «القرور» المتوقع تعلمه. هذا «الضرر» - على ما يبدو - لم يتطرق إطلاقا إلى التواحي الفنية والجمالية للفن والعمارة، التي تنتمي بعمومها لعلوم الفلسفة التي أخرجت من مدى اهتمام علماء العصور الوسطى إلا فيما ندر، وبالمسر أحيانا¹¹، ولا يمكننا الجزم بمدى رواج هذا الضرر، بما أن البحث في هذا المنحى في بداياته، ولكن نتائج ما أهمله أو حذفته مائلة للعيان، ليس فقط فيما سقط النظر فيه من قبل الكتاب والمؤرخين، بل أيضا من ضعف وخطأ المصطلحات التي أمكنهم استخدامها عندما يفاخر واحد منهم في الحديث عن العمارة والفن بشكل عام، مقارنة بالأدب والشعر وعلوم اللغة، فضلا عن ثبات لغة العلوم الدينية.

ولم يكن الحال أحسن فيها، يضم اطلاق أصحاب العلم على مصطلحات ومفاهيم «أصحاب الكار» في العمارة وفروعها، ولو أن السبب هنا يراي عائد إلى الاختلاف الطبيعي بين المجموعتين، فأصحاب العلم، أو أهل القلم بشكل عام، انتموا إلى الطبقات العليا، أما أصحاب الكار فكانوا من طبقات الحرفيين الذين لم يتعاملوا بشكل مباشر مع أهل القلم إلا في حالات نادرة ومحددة، وهم بالتالي لم يتكلموا بلغة نفسها، ولم يستعملوا المصطلحات ذاتها، بل إنهم على الأغلب لم يكونوا على دراية كافية بمصطلحات الطرف الآخر. هذا وضع طبيعي في مختلف مناحي المعرفة حتى في يومنا هذا، بحيث تميز التخصصات بثنائها المتقدمة والمتأخرة بحيث لا يفهم الشخص لغة تخصصه حتى يعمل بمرف كل من احتاج إلى استشارة طبيب أو ميكانيكي أو خبير كمبيوتر اليوم، ولكن لما كان دور المؤرخين هو نقل المعرفة المتخصصة إلى جمهور القراء فهم عادة يحاولون فهم مصطلحات الفريق الذي يؤرخون له، ويرونها وشرحها ووضعها في سياقها التاريخي. هذا هو ما يفعله كل المؤرخين المروستويين فهما يضم الحكام، خاصة عندما تكلم حكام العرب لغات غير عربية كحالة المغاليك والعثمانيين، والعلماء الذين يطرحون العلم بمصطلحات مبهمة ولغة صعبة على القارئ العادي، فيأتي المؤرخون والمؤرخون ليسهلوا تلك اللغة أو يعمدوا صياغتها لقرائهم. وهو ما نلاحظه عند كلام المؤرخين عن آراء العلماء الفقهية أو الحقوقية أو الدينية الصعبة، أو عندما ينتقلون لنا قرارات الحكام الأتراك بلغة عربية صرفة وهي التي قيلت باللغة التركية أصلا! أما عندما يتعلق الأمر بأصحاب لغة اختصاص لا يعرفها المؤرخون ولا يهتمون بعرفتها - إما لأن أهلها غير مهتمين علميا وإما لأنهم مهملون طبقيا كحال أهل مصلحة البناء وحرفييه بشكل عام - فنحن نجد أنفسنا في الوقت الذي نصفه، فلة اهتمام بالعمارة كما يهتمها أصحابها وكما يتداولون ذلك الفهم بلغتهم المهنية، وفلة معرفة بالمصطلحات الفلسفية التي تسمح للمؤرخين برفع الكلام في العمارة من مستوى الحرفي إلى مستوى معرفي مقبول

ومناسب لأصحاب العلم¹⁴⁴. وتبقى هناك بعض حالات استثنائية بين مؤرخي القرون الوسطى يبدو واضحا فيها أن المؤرخ كان على تواصل مع البنائين، وأنه كان على دراية لا بأس بها بمصطلحاتهم كما في حالة كل من ابن شداد والمقريزي، وأبي حامد القاسمي، والحال أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا - بحكم تفكيرهم في الوظائف الكتابية لدى سلاطين زمانهم - قد احتكوا بأصحاب البناء من خلال تسليطهم مناصب كالحسبة أو القضاء أو جباية الضرائب كما في حال المقريزي الذي تسلم منصب الحسبة ثلاث مرات، ولكن يجب التأكيد هنا على أن هؤلاء المؤرخين الثلاثة كانوا استثنائيين حقا في اهتمامهم بالعمارة كأفراد، وأنه ليس كل من تسلم وظيفة الحسبة من المؤرخين قد أظهر اهتماما بالعمارة. كما في حالة المؤرخ المهم بدر الدين التيمي الذي تسلم منصب الحسبة ست مرات على الأقل خلال فترة المقريزي نفسها، ومع ذلك فهو لا يبدى اهتماما زائدا بالعمارة في كتاباته التاريخية¹⁴⁵.

ولكن إذا كان المؤرخون القروسطيون غير مهتمين أو جاهلين بمصطلحات الجمال أو العمارة فهم كانوا على دراية واسعة بمجال معرفي آخر صبغت مصطلحاته لغتهم عندما تكلموا في العمارة، وهو مجال الوقت، وبشكل خاص نصوص الوقت ولغته القانونية. الوقت، تلك المؤسسة الأساسية في التاريخ الاجتماعي الإسلامي، ساهمت مساهمة فعالة في تطور السياسات الطبرية والأطر القانونية للمدح والتهليل والتكافل والدعم الاجتماعي على مر العصور الإسلامية حتى إطلاقة العصر الحديث بوسائله القانونية الجديدة والمتغيرة، وقد أسهمت دراسات الوقت في الفترة الأخيرة في إلغاء طموحاتها التاريخية إغناء مثميرا خاصة أن الأوقاف قد أمدتنا بنوعية من المعلومات لا تتوفر عادة في المصادر التاريخية المعتادة من تراجم وسير وتاريخ، وقد استفادت الدراسات التاريخية المعمارية - والعمارة بشكل خاص - من استيعاب دراسة الأوقاف بسبب ما تحويه هذه الأخيرة عادة من توصيف دقيق للقبلي الداخلية ضمن الوقت، يشمل بالإضافة إلى تحديد موقعها ضمن المدينة أو الريف، وصفا مفصلا ووظيفيا لتراثيها المعماري، يليه عادة حركة التواصف ضمن فراغاتها من مدخلها حتى أعلى شرفاتها، بالإضافة إلى تقدير دقيق لكلفتها ومصاريف صيانتها وأجور العاملين بها والمستفيدين منها والتأليف على خدعتها، مما مكن الباحثين المعاصرين من استخدامها في دراسات شتى تشمل النواحي العمرانية والمعمارية والاصطلاحية بالإضافة إلى الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المؤسسة للوقت نفسها¹⁴⁶.

لا تقتصر أهمية دراسة الوقت على تلك النواحي فقط، بل تعداها إلى دراسة مظاهير أخرى لا علاقة لها مباشرة بالوقت نفسه، مثل دراسة عقليات ومفاهيم المشتكلين بالوقت. وقد كان أغلب المؤرخين القروسطيين يحكم دراستهم ودرسيهم ومعالجهم في غالبية الأحوال من المشتكلين بالوقت، يتعاملون به إما ككتاب وإما كعلماء وقضاة وإما كمستفيدين. وهم بذلك قد

مفهوم العمارة مع التباين الإيجابي مع الزمن الحديث

اقتنوا لغة الوقت، قانونية الطابع ووظيفية، خاصة فيما يتعلق بوصف المباني المزمع وقفها، مما صيغ نظرتهم للمباني ولغتهم التاريخية لها بمصيغة «وقفية»، إن صح التعبير. فهم مثلاً يركزون على موقع المباني في التسويج العمراني تماماً كما يفعل الوقت، ويصلون حدود الأربعة، وهو تقليد ذو صيغة قانونية واضحة للتعديد حدود الملكية، وهم أيضاً يهتمون بالحركة داخل المباني مبينين بذلك الطريقة التقليدية في الوصف المعماري في الوقت، الذي شكى أولاً وأخيراً بقيمة العشار، كما يمكن تضمينها من اتساعه وتعدد فرائضه. وهم أيضاً يهتمون معظم الظواهر التشكيلية والشكلية والمعطيات الجمالية في المباني معاً ما يبرز منها بسبب كلفته الباهظة التي يثبوتها في الغالب على طريقة الوقت. وهم في النهاية يستخدمون المصطلحات الوقفية نفسها في وصف العمارة: مما يضفي على نظرتهم إلى العمارة تلك الصفة الرسمية والقانونية والاقتصادية بالدرجة الأولى. ويعكس بالدرجة الأولى عقليتهم وخلفياتهم العلمية والعملية أكثر من أي شيء آخر. ويضفي على رؤيتنا المعاصرة لنظرتهم تلك صيغة وظيفية وقانونية أكثر من أي معطى معماري آخر ممكن، ولعل هذا هو أهم مظهر من مظاهر تأثير الوقت على فهمنا للعمارة الوسيطة اليوم.

إضافة إلى قلة الإشارات عن العمارة والحصارها في التوسيف الفقهي والقانوني الجامد أساساً مع انعدام أي توسيف جمالي لها إلا فيما قل، وإلى ندرة الحديث عن المعماريين كطبقة صناع أو حرفيين أو حتى مهنيين وكأفراد في التكتيفات التاريخية الوسيطة، فإن المصطلحات اللغوية المستخدمة للدلالة على استخدام الهندسة كانت يوماً ما، مما يؤدي أحياناً إلى الخلط في استعمالها، فالمصطلح الذي نستعمله اليوم بمعناه الذي شاع استخدامه في كل اللغات الإسلامية من عربية وتركية وفارسية وأردو وغيرها، لم يكن يدل على ما نفهمه به اليوم، أي الهندسي المتخصص في التصميم والبناء، بل إنه لم يكن في المصادر القروسطية أكثر من «معلم حجار» أو «معلم بناء» يعهد إليه أيضاً بالبناء والإشراف عليه كما هي حال المقاول الذي ابتدأ حياته بناء على مصطلحنا اليوم¹¹، وكذلك الحال فيما يتعلق بمصطلح «العلم» الذي نستعمله اليوم للدلالة على «صاحب الكار» في أي حرفة كانت، والذي يبدو أنه حافظ على معناه القروسطي في استعمالنا المعاصر، أي أنه كان وما زال يعني الحرفي الذي وصل إلى أعلى درجات المعرفة بحرفته، من دون أي تحديد للحرفة صاحبة الشأن¹². أما المصطلح الأكثر استعمالاً في المصادر القروسطية للدلالة على متخصصي البناء، أي «الهندس»، فهو كان ذا معانٍ محددة أكثر مما أصبح عليه اليوم كاسم علم لكل من يعمل في أي فرع من فروع الهندسة¹³ على توحيها - من مدينة إلى إثنائية إلى بيئية إلى ميكانيكية وكهربائية وهندسة ذرة وغيرها¹⁴. فالكلمة بالأساس فارسية، ويجب أن تلفظ «مهندز»، من مصدر «هندز» أي «القياس»، وهي كانت تدل أصلاً على أولئك الحرفيين عالى التخصص، الذين كانوا يعملون

على حفر الترع والفنوت وتحديد مسارها واتصالها والسهر على صيانتها وتنظيفها، والذين كانوا مسؤولين أيضا على قياس الأراضي وضبط أبعادها وميولها - أي أن المهندس أساسا هو الساح من جهة، والمهندس الثاني أو الهيدرولوجي من جهة أخرى، وهي مهنة معتبرة في فارس القديمة التي اعتمدت في ري أراضيها وتأمين احتياجات سكانها من الماء على جبر المياه في قنوات مدفونة تحت الأرض لمسافات بعيدة لتقليل الخسارة بسبب التبخر بالدرجة الأولى. وقد تطورت الكلمة في الاستعمال العربي القروسطي للدلالة أولا على متخصصي قياس الأراضي وتحديد أبعاد المباني لأغراض حقوقية والتحديد الملكية، ومن ثم للدلالة على كل حربي متمكن في عالم البناء الذي تمكن استشارته في شؤون الإنشاء والصيانة والتجديد وتحديد المسؤولية وحل النزاعات وتقدير قيم البناء وكلف الترميم أو الهدم - وفي بعض الأحيان «التصميم»³⁷.

«التصميم» في المصادر القروسطية

بالطبع لم تكن فكرة «التصميم» بالنسبة إلى مهندسي العصور الوسطى ما تعنيه بالنسبة إلينا هذه الأيام، بل إنهم لم يستعملوا الكلمة ذاتها أساسا، وربما لم يعرفوا المصطلح نفسه كما نعرفه اليوم كمفهوم مستقل. وهم كانوا في الوقت ذاته أكثر وأقل علاقة بالتصميم من مهندسي اليوم بشكل عام، لأنهم اعتبروا التصميم والتنفيذ والقياس والحساب وربما قطع الأحجار أو نشر الخشب أو سواء من الأعمال الحرفية هي أن واحد... المهمات شتى لبعضها البعض، وأقل لأنهم تعلموا ما نسميه التصميم بالنقل، ولم ينظروا إلى دراسته دراسة نظرية وتاريخية وجمالية وما إلى ذلك من مناهج التدريس المعماري أو الهندسي المعاصرين، ومع ذلك فلا بد أنهم كانوا ينظرون قرارات تصميمية في عملهم مبنية على معرفتهم وتدريبهم وخبرتهم ومرايتهم بالتقاليد المعمارية السائدة التي اتسموا إليها، أو التي رغبوا أو رغب ممولوهم في مضاهاتها أو متابعيتها، بالإضافة طبعاً إلى الدور الذي لعبه ممولوهم في اتخاذ هذه القرارات التصميمية، الذي يبدو أنه كان في بعض الأحيان رئيسياً. ولكن هل يوجد في المصادر الإسلامية ما يدلنا على مفهوم هؤلاء المعماريين المسلمين القروسطيين لدور التصميم في البناء خارج ما يمكننا أن نستقرئه من العمارة نفسها وهو في الحقيقة كثير ومهم بل... هل يمكننا أن نطابق بين ما نقوله لنا هذه المصادر على سبيلها، وما يمكننا أن نستنتجه من «قراحتنا» للعمارة نفسها الراخرة بالدلائل على حسن تصميمي مرهف، وهي مطابقة إن حصلت فستلغني دراسة تاريخ العمارة الإسلامية إغناء، نقدياً معتبراً؟

لا يوجد الكثير في الحقيقة، ولكن القليل المعروف كثير الدلالة على أنه لم يوف حقه من البحث والتصميم، وهو ما يزيد أن أطوم به في بقية هذا البحث. وسأعتمد في ذلك على

ملاحظة واحدة من أعمق وأولى الملاحظين للأثار الفنية والمعاصرة، الطبيب والعالم المعاصر صلاح الدين الأيوبي، موفق الدين أبي محمد بن يوسف، عبد الطيف البغدادي، المعروف بأبي الهيثم الذي ولد في بغداد عام 884 هـ/ 1472م وتوفي فيها عام 974 هـ/ 1567م. بعد أن جال في أرجاء سوريا ومصر والأناضول وإيران والحجاز، ثمة يخدم مملكتها ورؤسائها وثارات يعلم في مدارسها وبيمارستاناتها، ويتطرق الأدب والفلسفة والعلم مع أدبائها وطوائرها وزهادها وأحيائها مشغولها. ألف عبد الطيف الكثير من الكتب في شتى مجالات الرياضيات والفلسفة والموسيقى والتاريخ وأدب الرحلات والحديث. ولكن الأيام لم تحفظ لنا الكثير من مؤلفاته، التي اندثر معظمها، سوى ما تناقلته النسخ الكثرة في القرون اللاحقة من جذائلات بعض مما كتبه. ولم يبق من كتاباته التاريخية سوى كتب صغير جمعه من مؤلف كبير وضعه من إقامته بمصر، وهو للأسف اليوم مفقود. هذا الكتاب النفيس هو كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر، الذي فرغ من تأليفه في العاشر من شعبان سنة 974 هـ/ 17 مارس 1567م بالبيت المقدس على طريق عودته بغداد من القاهرة، كما يقول مترجمه ابن أبي الصبغة في كتابه عيون الأنباء في طبقات الأطباء¹³⁷.

كتاب الإفادة والاعتبار درة لمبة في الوصف الدقيق والعلمي للكثير من النواحي الطبيعية والعمارة والتاريخية والصناعية والزراعية والمهاتمة والفنية في مصر الأيوبية عندما كان عبد الطيف البغدادي متنبها فيها. ولكن تعاقبات عبد الطيف على عمارة مصر المعاصرة هي التي تهمنا هنا، وفيها يقدم لنا مبداء جديدا لفهم العمارة الإسلامية في مصر، من خلال ملاحظته الدقيقة عن «التصميم» كما يسميه معاصروه المصريون، إذ إنه يقول عنهم:

وإذا أرادوا بناء ربيع أو دار أو قيسارية استنحضر الهندس، وفوض إليه العمل فيعمد إلى العرصة، وهي قل شراب أو تحود، فيقسمها في ثلثة ويرتبها بحسب ما يشرع عليه، ثم يعمد إلى جزء من تلك العرصة فيعمره ويكملها بحيث ينتفع به على اتواء ويمكن، ثم يعمد إلى جزء آخر ولا يزال كذلك حتى تكمل الجملة بكامل الأجزاء من غير خلل ولا استمرار¹³⁸.

هذه ملاحظة فريدة، لم أجد لها مثيلا في كتابات المؤرخين القروسطيين في سوريا والعراق ومصر. وهي دليل معبر على أن عبد الطيف مفكر علمي المتبحر، يعتمد على الملاحظة المباشرة والتحليل المنطقي للأمور. من الواضح أيضا من صياغة العبارة أن عبد الطيف معجب بل منهض، بما يراه على أنه الطريقة المصرية في التصميم. وهو قطعاً يثابرن في عبارته بين ما يشاهده في مصر وما كان معتاداً عليه في بلده الأصلي، أي العراق. وبشكل أدق بغداد. وإن كان لا يصرح بذلك مباشرة، أي أننا من خلال هذه العبارة الواحدة يمكننا أن نستنتج أن التصميم في الخيال لم يكن هو القاعدة المثبتة في العراق على عهد عبد الطيف، وأنه كانت هناك طريقة ما لتعديل الثبني قبل التنفيذ، على عكس مصر. فإذا دققنا أكثر في مقاصد

ما يعتبره عهد الطليط الطريقة المصرية في التصميم لأنكنا أن نحدد منها ثلاث مراحل مهمة: الأولى، هي تخيل المبني في الذهن من دون أي تمثيل من أي نوع، على الورق أو البردي أو جلد الحيوانات وما إلى ذلك من أدوات الرسم والكتابة المعروفة في ذلك العصر. الثانية، هي اقتصادية هذا النهج بما أنه يسمح بتفويض المبني على مراحل، كل منها متكاملة بذاتها وقابلة للاستعمال قبل الانتهاء من المبني ككل. والثالثة، هي دقة هذا التصميم الذهني بما أنه يؤدي إلى الانتهاء من المبني وربط عناصره ببعضها كما تخيلت في البداية مع أن العمار قد نفذ على دفعت، ربما كان بينها مسافة زمنية وربما تكبرت خلالها معطيات العمل.

من الواضح أيضاً أن عهد الطليط لم يقصد من ملاحظته التأكيد على أن كل المباني في مصر تولدت هذا الأسلوب، وهو انطباع خاطئ أدى ببعض المعلقين المعاصرين إلى دحض عبارة عهد الطليط بتمامها⁽¹⁾، ولو عدنا إلى العبارة نفسها لوجدنا أن عهد الطليط كان واضحاً في تعدده عندما تكلم فقط عن العمارة السكنية والتجارية من ريع أو دار أو قيسارية ولم يشمل في لائحته هذه العمارة الملكية أو الدينية من مساجد ومدارس وكنائس وكنائس، مما يتطلب تصحيحاً قريباً ومختلفاً، في حين كان من الممكن الاعتماد على تصميمات نمطية لتدور والقياس به جعل إمكان تخيلها من دون رسم أسهل. هناك أيضاً عنصر آخر من عناصر العمارة غالباً عن عبارة عهد الطليط، أي التزيين، الذي كان مفقوداً ومتلذذاً جداً في العمارة المتوسطية مع عناصرها الزخرفية ومقرناتها وجناباتها الزخرفية. مما يتطلب أيضاً درجة أكبر من التمثيل قبل التنفيذ، وربما كان التخصص مختلفاً عن تخصص القواميس كالتخصص في الزون والتحات وغيرهم من حرفي التزيين الذين كانت لديهم أساليب في التصميم والتنفيذ مختلفة عن أساليب المهندسين. على كل فهذه ملاحظات افتراضية بما أننا لا نملك معلومات كافية لتأكيد أو نفيها مع انعدام مصادر أخرى مؤيدة أو معارضة.

مع ذلك يبقى أهم ما في عبارة عهد الطليط إثباتها أنه كانت هناك على عصره طريقتان في التصميم: واحدة ذهنية والأخرى تمثيلية، واحدة مستعملة في مصر أساساً، بما أنها قد لفت انتباه الطليط البغدادي. والأخرى والوجه في غيرها من أقطار العالم الإسلامي. على الأقل تلك التي عرفها عهد الطليط بما أنه يحصر ملاحظته فقط بمصر. وعلى الرغم من أن عهد الطليط لا يبين لنا أسباب هذا الاختلاف، ويميز تخصص مصر بالطريقة الذهنية في التصميم، فلا يوجد في مصادرنا التاريخية ما يؤدي إلى استنتاج أن هذا الاختلاف عائد إلى معوقات معرفية، بل لابد أنه كان تابعاً من خيار المهندسين المصريين على عهد عهد الطليط الذين استعملوا الطريقة الذهنية في التصميم. وإن كانوا لم يجعلوا الطريقة التمثيلية، بل ربما استخدموها في المباني الأكثر تعقيداً من مساجد وقصور وسواها، أي أنهم ربما استخدموا الطريقتين في الآن نفسه بطريقة انتقائية اعتمدت الأولى في المباني النمطية

البساطة والثقلية هي المباني المتفردة والمتميزة، التي يريد لها ممولوها تصميمها متميزاً ومطابقاً للمعهود. أولئك تلج على أرض صعبة يتخاضرسها أو يابعدوها مما يستلزم تصميمها خاصاً. هذا ما يؤكد لنا مصادر تاريخية أخرى أثبتت أحياناً كيف كانت تُصمم المباني وتُمثل في مصر وغيرها في العصور الوسطى.

نقدًا عن نقيل العمارة الإسلامية في القرون الوسطى

لا بد من أن العمارة في العالم الإسلامي الناشئ في القرنين الأول والثاني الهجريين تأثرت كثيرًا بالتأثر بالتقاليد المعمارية للحضارات السابقة عليها في البلاد المفتوحة. بل إنها في بعض الأحيان تماهت معها بما أنها شاركتها الجذور الحضارية نفسها، فهي مثلاً قد اقتبست من عرب ما قبل الإسلام، خاصة في اليمن وهي بلاد الشام، بعضاً من أساليبهم المعمارية بالحجر، وبعضاً من رموزهم وزخرفتهم، التي كانت عربية الطابع والهوى كجمال العمارة الإسلامية في بداياتها. خاصة في الفترة الأموية المبكرة. وهي أيضاً استقادت من الطغوز المعمارية الكلاسيكية في بلاد الشام ومصر وغيرها من الأقطار التي كانت جزءاً من الماثم الروماني والإغريقي قبل الفتوحات الإسلامية عندما نمت وانتشرت عودها وبناتها تبحث لنفسها عن لغة معمارية متميزة ومؤثرة كما حصل في الفترة الأموية المتأخرة، خاصة ابتداءً من عهد الوليد بن عبد الملك. وكذلك الحال فيما يخص عمارة الأجر والجنس في بلاد الهند وخراس ووسط آسيا الصغرى وهي كلها بلاد تطورت فيها عمارة الأجر نظراً لكونها في القرون السابقة للإسلام. فقد أثر هذا التراث المعماري الضخم تأثيراً مباشراً في تطور العمارة الإسلامية في العصر العباسي، واستمر تأثيره حتى العصور الوسطى⁽¹⁾.

على هذا الأسس لا بد من أن العمارة الإسلامية الناشئة قد اقتبست من هذه التقاليد السابقة عليها في أساليب التصميم والتنميط والتنفيذ. واعتمدتها في تطوير تقاليدها الخاصة بها. ولعل أقدم الإشارات التاريخية لأسلوب تمثيل مبنى إسلامي متقدم يعود إلى بناء قبة الصخرة في القدس. تلك الأبداء الإسلامية الأولى، التي تأثرت قطعاً بالعمارة الكلاسيكية والسيحية المبكرة (الشكل 1). فهي نص من مهم عن تأسيس القبة وبنائها في عهد عبد الملك بن مروان، يجدر بنا إثباته بتملحه، نجد الرواية التالية:

... أن عبد الملك حين هم ببناء قبة صخرة بيت المقدس والمسجد، قدم من دمشق إلى بيت المقدس وبحث الكتب إلى جميع الأمصار أن عبد الملك قد أراد أن يبني قبة على صخرة بيت المقدس تكرر المسلمين من الحر والبرد، ففكر أن يعمل ذلك من دون رأي وعيته وليكتب التربة إليه يراهم وما هم عليه. فوردت الكتب عليه: يرى أمير المؤمنين بأنه موهباً رشيداً نساك الله تعالى أن يتم له ما نوى من بناء بيته وصخرته ومسجده، ويجري ذلك بين يديه ويحمله مكرمة

له ولبن محبس من سلته، فجميع الصناعات من جميع عملة كله وأمرهم أن يصفوا له صفة القبة وسميتها من قبل أن يبنوها: فكرست له في صحن المسجد وأمر ببناء بيت المال في شرقي الصخرة وهو الذي فوق على حروف الصخرة فأشبعن بالأموال فوكل على ذلك رجاء بن حبة ويزيد بن سلام على النقطة عليها والقوام بأمرها، وأمرهما أن يفرغا المال عليها إفرافاً دون أن يتغاضوا إغاضاً، فأخذوا في البناء والعمارة حتى أحكم وفرض من البناء ولم يبق لتكلم فيه كلام...¹³⁹

ما الذي يكشفه هذا النص عن طريقة التمثيل المعماري المتبعة في هذه الحالة؟ عبدالمك من عماله أن يصفوا له «صفة القبة» وسميتها «قبل أن يأمر ببنائها» «فكرست» له في صحن المسجد، كل واحد من هذه المصطلحات الموضوعية ضمن حاضرتين ذو دلالة، وكلمهم بتبؤنا عن كيفية تمثيل القبة لعبدالمك. الصفة هي الصمت كما نعرف، أما السميت فهي كلمة ذات معان متعددة، ومعناها الأهم بالنسبة إلينا هو «الهيئة». أي أن عبدالمك قد طلب إلى عماله تمثيل القبة له، فكرست له في صحن المسجد. كرس أيضاً فعل ذو معان متعددة لا يستعمل أغلبها في لغة اليوم، اثنان متعلقان مباشرة بالعمارة: الأول هو تكرر أمر البناء أي صلب واشتد، والثاني تكرر البناء، أي جعل بعضها فوق بعض، أو تراكباً¹⁴⁰، أي أن عمال عبدالمك قد لجأوا إلى طريقة في التمثيل موروثة منذ العصر الروماني وربما الإغريقي أيضاً، بناء نموذج مصغر عن الشيء المراد بناء ما كان عبدالمك من معالجة الشيء بكل تفاصيله المعمارية والإنشائية قبل إلقاء الأمر بتنفيذه على التجانس الصحيح. ومع أن النص الأصلي غامض عما حل بالقبة النموذج بعد بناء الأصل، فإن كاتباً متأخراً هو مجير الدين الحلي مؤرخ القمم الأهم في العصر المملوكي، يمدنا بالمعلومة التالية التي تحل الغم، فهو يقول عند كلامه عن بناء قبة الصخرة: «إن عبدالمك وصف ما يطأه من عمارة القبة وتكوينها للصناع فصنعوا له وهو بيت المقدس القبة الصغيرة التي هي شرقي قبة الصخرة التي يقال لها قبة السلسلة [هل هي نفسها قبة السلسلة اليوم] فأعجبه تكوينها وأمر ببنائها كهيئتها»¹⁴¹، أي أن النموذج بقي ضمن المجموعة المعمارية المحيطة بالقبة، وربما كان هو نفسه الذي استعمل كبيت مال في شرقي الصخرة على حد قول النص الأصلي.

لم تستعمل طريقة النموذج في التمثيل المعماري كثيراً على ما يبدو بعد سقوط الدولة الأموية وانتقال الخلافة العباسية إلى العراق الذي انتس ثقافياً لحضارات الشرق وعلى رأسها الحضارة الفارسية، فهي سلسلة من الإشارات في المراجع، ابتداء من بناء مدينة بغداد أو دار السلام الدورية على عهد الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور (عام ٧٦٢ ميلادي) حتى القمم الجصية الإلهامية من القرن الثالث عشر ميلادي التي تمثل مخططات مبنية تحت سليمان في إيران وما بعدها من الثقافات التيمورية يتبين لنا أن الرسم التخطيطي كان هو

منهج العمارة في الكتاب الإسلامي مع الفروع الهندسية

الطريقة الأكثر رواجاً في التمثيل المعماري في شرق العالم الإسلامي كنه وعلى مدى أكثر من ستة قرون. وقد انتقلت هذه الطريقة بعد ذلك مع الاندماج التيموري شرقاً إلى الهند الإسلامية، وغرباً إلى أراضي السلطنة العثمانية قبل أن تحل محلها الأساليب الحديثة في التمثيل المعماري، والتي تعلمها المسلمون عن الأوروبيين ابتداءً من القرن السابع عشر أو الثامن عشر. وقد تباينت طرق التخطيط من الرسم بالجبر على الرمل أو التراب بمقاس أصلي أو مقارب له عند الشروع بالبناء، إلى التخطيط على الرق أو الورق أو الجلد أو الحفر على الصفائح الجصية الإيخانية بمقاس صغير ربما كان الهدف منه نقل صورة عن الشيء^{١٣٦}.

عرفت هذه الطريقة على ما يبدو في مصر، على الرغم مما يقوله عبد الكريم عن التمثيل الذهني إذا ما صدقنا الروايات في المصادر التاريخية، بما أن الزمن لم يحفظ لنا أي نموذج من مخطط معماري من مصر القروية. وقد نظم مؤرخ عمارة مصر الإسلامية الأول، كروبول، جدولاً للروايات التاريخية عن التخطيط المعمارية في مصر وغيرها^{١٣٧}. ولكن هذه الروايات، على أهميتها قليلة ومقتضبة، وهي لا تسمح لنا بحال من الأحوال بالتأكد مما إذا وجدت الطريقة: التمثيل الذهني والتخطيط المعماري معاً في مصر، أو أن إحداهما سبقت الأخرى أو أراحتاهذا إذا ما افترضنا أن تواريخ هذه الروايات صحيحة وأن الزمن الطويل الممتد بين رواية وأخرى لم يشهد تغييرات جذرية في طرق التمثيل المعماري في مصر. وهي أيضاً لا تسمح لنا بتقرير ما إذا كانت طريقة التخطيط المعماري مستوردة إلى مصر أو أنها وجدت فيها منذ ما قبل الفتح الإسلامي وقبل قدوم الفلاحين مع الحكام العباسيين، ولو أن الاحتمال الثاني هو الأقوى، خاصة إذا عدنا إلى رواية بناء أحمد بن طولون لمسجد الجامع في مدينته الجديدة النطاط، التي أسسها شمال القسطنطينية في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). بعد قدومه كحاكم مصر الجديد من سامراء العباسية.

يورد هذه الرواية عبد الله البكري جامع سيرة أحمد بن طولون في معرض كلامه عما نقل للمهندس النصراني الحلاق الذي تولى بناء عرج ماء لابن طولون في منطقة المعافر. وشاء حظه السيئ أن يكون ابن طولون فترسه عند زيارته للمين فأمر بالمهندس إلى السجن المعروف بالطريق بدلاً من إجازته على عمله، ويكمل البكري:

«واقام النصراني في الطريق إلى أن أراهم أحمد بن طولون بناء الجامع. فقدر له ثلاثمائة عمود وقيل له: ما تجدنا أو لنفذ إلى الكنائس في الأرياف وفي الضواحي الخراب فتجعل إبلد، فأتكره ولم يخش. وأعذب قلبه بالفكر في أمره وبلغ النصراني وهو في الطريق الخبر فكتب إليه يقول: أنا ابنه للأمير، أهد الله، كما يحب ويختار، بلا عمود إلا عمودي القبلة. وأحضره فادخل إليه وقد طال شمره حتى سقط على وجهه. فقال له: ما تقول ويحك في بناء الجامع؟ فقال له: أنا أصوره للأمير حتى يراء عبادنا بلا عمود إلا عمودي القبلة. فأمر بأن تحضر

الجلود فأحشرت، وصورة له فاعجب به واستعسسه. فأطلقه وخلع عليه. وأطلق له التفتة عليه مائة ألف دينار. وقال له: أنفق وما أحضرت إليه بعد ذلك أطلقناه لك. فوضع التصراتي يده في البناء في القوض الذي هو فيه. وهو جبل يشكر. فكان ينشر منه ويسطج ويعمله جيرا ويهيئ إلى أن خرج من جمرة ويبضه وعقلته وفرش فيه الحصر...¹³⁶.

الملاحظة الأولى: التابعة من هذه القصة هي طريقة تمثيل البناء: تصويره على جلد الحيوان على الأظلم. والبطوي هنا يوردها من دون أي شعوب كمن كان معنادا على هذه الطريقة. ولكننا لا نعرف من سياق القصة كيف مثل البني. مخطوطا، أو منظورا ما. أو واجهة. المهم أن ابن طولون كان قادرا على الحكم على البني المزعج إنشأه من خلال تصويره على الجلد. ولو أن قصص بناء مدينة بغداد لأبي جعفر المصور والنال الإيلخاني المكتشف لاحقا ترجح أن التمثيل كان لمخطوط أظلي للبني.

الملاحظة الثانية: هي أن ابن طولون. ربما كنوع من الورع أو كمحاولة ذكية للمداينة لنفسه وحلمه وعدله. أراد مخالفة ما يبدو أنه كان العادة القنينة في بناء المساجد في مصر. وهي التي تعتمد على الأعمدة الحجرية أو الرخامية المنزوعة من كتاش و أوابد قديمة مهجورة. ونحن نلاحظ ذلك في أعمدة المسجد الوحيد السابق لجامع ابن طولون القبطي في القاهرة اليوم أي جامع عمرو بن العاص. حيث إن أعمدته كلها منتزعة من مبان سابقة مختلفة. ونلاحظ الظاهرة نفسها في أغلب مواقع القاهرة اللاحقة حتى نهاية المصور الوسطى إلا فيما ندر. كما في حال جامع الحاكم النبطي مثلا. والاشبه هنا نفي هذا الإجراء الضعيف بحق أقباط مصر أو بحق أتباعها القديمة. كما يحاول المصنف من المؤرخين المعاصرين في دفاعهم¹³⁷ فالأولى على ذلك هي المصادر الإسلامية التاريخية أكثر من أن تخصص¹³⁸. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الطريقة في توفير مواد البناء كانت معروفة ومنتشرة في شتى أرجاء العالم. بما فيها الدولة الرومانية والعمارات الأوروبية المسيحية القاطنة على عصر النهضة. التي أعادت استخدام المواد والعناصر المعمارية فيما صرف بالـ Spolia لتوفير مصاريف العمارة ولحق آثار السابقين في الوقت نفسه. والابحور لنا أن تطبيق حساسيات اليوم. من التشكيك بالأساطير والقصص الغريبة ومن نفي لهم التعصب. مخاطرة إسقاطها على مجريات الأمور المعاصرة. على قرارات ومفاهيم السابقين الذين كانوا يعيشون ويصورون ضمن معطيات عصرهم وحساسياتهم أو عديمها. والذين عنت لهم الأساطير ما لم تعد تعني بالتمسك إليها اليوم. فهي كانت وسيلة أدبية للتفسير ما لا يمكن تفسيره وفيها آثار واضحة من الواقع مطعما ببعض الخيال.

أما **الملاحظة الثالثة:** فهي ما سيمكنا من اقتراح نسبة هذه الطريقة في التفتيد المعماري. أي استخدام الدعائم الأجرية بدلا من الأعمدة الحجرية في رفع السقف. لمصدر خارج

معمارية العمارة مع الكتاب الإسلامية مع الفنون المعمارية

مصر: سامراء العباسية وبخلافها قرون من الثقافة المعمارية الفارسية والشرقية عموماً، وربما أمكننا أيضاً ضم طريقة التمثيل المعماري بالتصوير على الجلود إلى هذا الأسلوب المستورد والمودعة بذلك إلى نقاشنا الأصلي عن طرق التصميم المعماري في العمارة الإسلامية الوسيطة. فالدليل الأول على أن طريقة البناء مستوردة تأتي من العمارة نفسها، فجامع ابن طولون في القاهرة نسخة شديدة الشبه عن جامع التوكل وأبي دلف في سامراء السابطين عليه (الشكل ١). وقد أتى ابن طولون من سامراء إلى القاهرة سنة 468/478، أي أقل من عشر سنوات بعد بناء جامع التوكل في سامراء وعلويته الشهيرة، مشجعاً بالثقافة الخليفية ومراسيم أبنائها، وجلب معه حاشية كبيرة كانت لها الميول والأذواق نفسها. وقد لاحظ العديد من المؤرخين الحديثين أن تخطيط القطائع، خاصة ابن طولون الجديدة شمال القنطرة، وبناء قصر وميدان وجامع ابن طولون فيها قد اتبعا عن قرب أسلوب بناء سامراء وقصورها وجوامعها ومبانيها³³. وإلى إصرار البلوي، ويعد القريزي وغيره من المؤرخين المصريين المهتمين، على وصف المهندس الحائقي بالتصوري دليل آخر غير مباشر على أن طريقة البناء وربما طريقة التمثيل أيضاً مستوردتان، فلو كان المهندس مسيحياً مصرياً لتبعته المؤرخون بالقبلي بدلاً عن التصوري، بما أن هذه هي الطريقة السليمة في مصانيفنا المصرية. وتؤكد هذا الاستنتاج حاشية لحق كتاب البلوي. العلامة محمد كرد علي الذي يقول إن اسم المهندس كما ورد في تاريخ الأئمة المصطفية كان سعيد بن كاتب الفرغاني، أي أنه يشتب لوادي فرغانة في أوزبكستان اليوم³⁴. وهذا اسم يحمل دلالات قوية بما أن الفرغانيين كانوا جزءاً من الأمم التي أسس العباسيون منها فرق محالوكهم التي أسكنوها سامراء، وإعل صاغية كان مسيحياً، نستطوع على الغالب بما أن المذهب النسطوري كان منتشرًا في بلاد ما وراء النهر، جاء أو اليه مع أبناء جلدته للعمل في بلاد الخليفة قبل أن يلتحق بحاشية ابن طولون ويرافقه إلى مصر.

تبقى كل تلك فرضيات لا مجال للتحقق من صحتها ولو أن الدلالات ترجحها وتأتي هنا قصة بناء مثانة الجامع الشهيرة كما وردت في المصادر التاريخية المصرية لتدعم فرضيتنا في أن الجامع بأسلوب بنائه وربما تصميمه كان ضرورياً على المصريين الذين لجأوا لاختراع القصص لتفسير ما لم يعرفوه، أي أنهم ألجأوا لهذا نفسه الذي تطلزله كلمة «مسيب» في تفسير ما لا قبل لهم بتفسيره ضمن محيط معرفتهم. فهذه المثانة التي تضاربت حول أصل تشكيلها المعماري آراء مؤرخي الفن المعاصرين، شبيهة في حلزونية قسمها العلوي بمطوية جامع التوكل في سامراء، على الرغم من اختلاف قاعدتها وأغلاها عن نموذج سامراء، وهي قد تعرضت لمعاملات ترميم وإعادة بناء عديدة منذ إنشائها وربما كان هذا هو سبب تغير قاعدتها وأغلاها، ولكن يصعب تفسير شكل السلم الحلزوني الدائر بوسطها من دون العودة إلى نموذج

سامراء^(١٢) (الشكل ٥). وقد توقف المؤرخون المصريون أمام هذه المئذنة الغريبة وفسروها بهذه القصة: قيل عن أحمد بن طولون إنه كان لا يمشي بشيء أبداً فالتفت أنه أخذ درجاً أبيض بيده وأخرجه ومدّه، واستيقظ لنفسه وعلم أنه فطن به، وأخذ عليه كونه لم تكن تلك عادته، فطلب المعمار على الجميع وقال: تبني المئذنة التي للمئذنين هكذا، فبنيت على تلك الصورة^(١٣). أي أن مؤرخينا الذين لم يعرفوا شكل مآذن سامراء على الأغلب إما قبلوا بهذه القصة التي ربما تكون قد وضعت للمأذنة على يد وحزم ابن طولون، وإما اخترعوها لشرح شكل المئذنة الغريبة. وهذا أسلوب متبع في الأدبيات الفروسطية، ويحمل في طياته الكثير من الأهمية بالنسبة إلينا؛ إذ إنه يوضح لنا مقدراً صغيراً للتعرف على عقليات مؤرخينا الفروسطيين، المتعلقة بالنسبة إلينا في خطاب الأحوال.

ولكن بعداً تبيّننا هذه التعميمات عن العمارة الفروسطية؟ هناك أولاً الاستنتاج الواضح من أن المسلمين الفروسطيين، خصوصاً أولئك الذين عاشوا في رحاب الثقافة العباسية ومؤثراتها الفارسية والشرقية القديمة، قد اعتمدوا على أسلوب الرسم أو التصوير للتعبير المعماري، مما يشبه إلى حد كبير ما اعتمدت عليه مهنة العمارة في الغرب اعتماداً كبيراً حتى العصر الراهن. حيث سمحت تقنيات الكمبيوتر بالتركيب على التمثيل ثلاثي الأبعاد كوسيلة لتمثيل وتواصل معماري واضحة ومباشرة. وهناك كذلك ملاحظة عبداللطيف البغدادي التي تبرز لنا خاصية تصميمية فريدة يبدو أنها كانت مخصصة بمصر، أي التصميم الذهني، الذي اعتقد أنه ما كان من الممكن الاعتماد أولاً على صور متخيل الأنماط المعمارية التي استخدمها المعمارون الفروسطيون ولبات تشكيلها. ينظر البطر من موقعها أو يستلها، يشرح الاستنتاج الأهم من هذا البحث، فيما يبدو لي، هو التبرع الشاسع الذي يمتلئ ما بين منجزات العمارة الإسلامية الفروسطية وما بين درجة الاعتماد بها في المصادر التاريخية المعاصرة لها. فبالإضافة إلى قلة الإشارات إلى العمارة كعمارة في مصادرنا الفروسطية، والحصار هذه الإشارات في كتابات بعض المؤرخين مثل البغدادي وابن شداد والعمرى والفريزي وأبي حامد القاسمي دون غيرهم، فإن هناك ظاهرة واضحة حتى في نصوص أكثر المؤرخين اعتماداً بالعمارة، وكذاة لغتهم المعمارية الوصفية، وعدم تمكّهم من سير معنى ما يروونه مثلاً أمامهم جمالياً أو رمزياً. وكما بينت، فإن في سجع هؤلاء المؤرخين عن استخدام المصطلحات الجمالية أو المهنية في وصف العمارة، واعتمادهم شبه المطلق على اللغة الحشوية الوصفية أو الاعتبارات الوظيفية في وصفهم للعمارة دلالات تاريخية مهمة عن الشرح الاجتماعي للوجود بين المؤرخين والبنائين من جهة، وعن الانتقاع الحاد ما بين مجالات هؤلاء المؤرخين المعرفية، وما بين علم الجمال أو الفلسفة بشكل عام. وهناك بالتالي في نصوصهم المتعلقة بالعمارة - فيما هذا التقليل منها كملاحظات عبداللطيف البغدادي والفريزي اللذين يجب إفرادهما على حدة كمفكرين

مفهوم العمارة في الكتاب الإسلامي في القرون الوسطى

معماريين ومعماريين مشهورين - استطاع موجد، العمارة الإسلامية القروسطية وتركيز غير متوازن على نواح من مظاهرها ودلالاتها دون غيرها. ويستعكس ذلك سلبا على أي بحث معاصر إذا ما حصر الدارس المعاصر بحثه في دراسات سهلة وبسطية في هذه المصادر التاريخية، وهي في العادة أول مصدر للمعلومات التاريخية، ولم يستخدم أدوات البحث التاريخي الحديثة في التأويل والاستنباط والقياس والمقارنة وما إليها. وهو كذلك بحاجة إلى سعة أفق وحسن نقدي مقارنة يسمح له بالإحاطة بأكثر من منطقة وأكثر من حقبة. ضمن التاريخ الإسلامي وخارجه، لكي يتربح المفاهيم المعمارية في كل تشكيلاتها من دون حدود موضوعية، وهو في الأول والأخر بحاجة إلى شحذ حساسيته التاريخية لكي يتمكن دائما من وضع الأمور في سياقها الزمني والثقافي، ولكي يتعد عن التعميم الذي يطبع غالبية الكتابات المعاصرة بطابع مغل ومكرو.

ولكن مع ذلك لا أعتقد أن من الجدي أو الصحيح علميا الشغلي عن المنهج التاريخي في البحث على الرغم من ندرة الإشارات التاريخية للعمارة، وعلى الرغم من الإغراء الهائل الذي تمارسه بعض المصادر غير التاريخية من كتابات فقهية عامة أو صوفية وشطحات وعزية على اللغتين المعاصرتين للبحث في مظاهرها عن مداني العمارة الإسلامية⁽¹⁾، فهذه الكتابات، على قابلية تموصصها للتأويل، وعلى انشاع صيغها لاستنباط المعاني والرموز، لا تاريخية إلى حد كبير. وهي بالتالي فائدة للإسقاط على أكثر من حالة وعلى لا حالة في الآن نفسه. واستخدامها فوق هذا كله غير مؤهل لحصة جدر قبة من العمارة الإسلامية المبدعة، بطريقتها الفنية وتجاربها المخلقة واستدائها الثقافية المتنوعة، إلى عمارة الإسلام وحسبه. وفي هذا المعنى إجحاف لها ولتراثها التاريخي.

الجماليات الفنية في مفردات العمارة الإسلامية

د. عفيف البهنسي^(١)

ما زال الحديث عن الجمالية مرتبطاً بالفكر الفلسفي، على الرغم من اتساع الحداثة Modernity، التي تحاول الانقطاع عن جميع الجذور الفكرية والحضارية، والبطش بقطعة إلى مستحدثات العصر الحديث وتحولاته الانفجارية، حتى أصبح من الصعب اليوم استعادة قرامة منطلقات الجمالية في الفن الغربي الحديث^(٢).

وإذا ما تخلط مفهوم الجمالية الذي عرفه «كانتيمر» من جرير الفن الحديث، وكنتس بتجوير الفن التقليدي في الغرب، فإن «لورنو»^(٣) وجد صيغة واضحة في توضيح جمالية الفن الحديث، الذي اعتمد على الفن بذاته، كما أوضح دوشامب Duchamps في أعماله منذ بداية القرن العشرين، أو اعتمد على السديمية في إنتاج فن تجريدي، قيل إنه يعبر عن المطلق، أو عن الجليل، كما يقول «هيجل»^(٤)، أو عن التاجية والعدمية، كما أوضح «شيلر».

ومن الواضح أن انهيار الجمالية التقليدية في الغرب إنما تم بسبب طغيان التقنيات على وسائل الحياة، حيث أصبحت معياراً للتقدم والحضارة، مما دفع هيجل إلى طرح جرس الإنذار، داعياً إلى العودة إلى الجذور، ولتعال هذه العودة في اعتماد الطبيعة مصدراً للتجديد الكامل، الذي يحقق عضوية ارتباطاً متوافقاً وحكماً حديسياً.

ولكن الركوز إلى جمال الطبيعة، واستسماخها لتخليق عمل فني خارج حدود الذات يعنيان الخضاء على الصفة الأممية للفن، من حيث هو مكون ذاتي لجمالية محضة تلخص بهاء الطبيعة، حاملة صيغة إعادة الخلق والإبداع.

وقديما عرف أبو حيان التوحيدي الصناعة الفنية على أنها إكتفاء صور الطبيعة بفعل النفس^(٥).

(١) أستاذ التاريخ الفن والمعمارة - كلية الفنون الجميلة - كلية العمارة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق، الجمهورية العربية السورية.

الجمالية الفنية في مرحلة العمارة الإسلامية

وإذا كان الفن في الغرب قد التزم خلال قرون طويلة الخضوع إلى الطبيعة والواقع بنسخها، ومعاياره الإقتان والهازل فإن المصور المسلم سواء أكان مرقفاً أم منمنماً، قد أمد الخطوط بصور ترمز إلى الطبيعة والواقع، من دون أن تنسخها نسخاً، وكان بذلك أمينا على مفهوم الجمالية الفنية من أنها تصور ذاتي لأفكارهم الوجودية.

ومع اعتراف المصور المسلم بأهمية «الأشياء بذاتها» يكونها حاملة لتسوية جمالية بطبيعتها، عمد غالباً إلى رفع الأشياء إلى مستوى الجمالية المطلقة، عن طريق إضافة رسوم مجردة لا ينفصل عنها السري عن الطبيعة.

وهكذا انتقل التصوير الإسلامي من مرحلة الصناعة الفنية إلى مرحلة الإبداع، عندما تجاوزت الذات حدود الموضوع، فتخلقت «تعددية» التي يسم بها التصوير الإسلامي والعربي. على أن هذه التعددية لم تلغ «الوحدانية» التي دعمها الفكر الإسلامي التوحيدي، فجميع الأعمال التصويرية سواء أكانت تمثيلية، كما هي المنمنمات Miniatures عند «بهزاد» أم كانت مرقفات Enlignes، كما عند «الواسطي» أم كانت تجريدية كالورقش العربي Arabesque النباتي، أو الهندسي، أم كانت كتابية استفادت من أساليب الخط العربي، هذه الأعمال لا تخرج أبداً عن مفهوم الوحدانية، سواء في التعبير عن المطلق، أو في التعبير المجازي المحوّر عن الواقع والتسبي.

وهذه العلاقة الحميمة بين النص التشكيلي والفكر التوحيدي، كانت دائماً، وعبر مراحل تاريخ التصوير الإسلامي، أساساً التمييز بالجمالية الإسلامية. صحيح أن المصور الإيضاحية التي زينت الخطوط، مثل مخطوطات صفحات الحزيري، أو مخطوط كتاب الألفابي، أو المخطوطات الفارسية ذكر أسماء أيتهاوسن⁽¹⁾، كانت مجرد وريقات انتشرت بين صفحات المخطوط، فإنها لم تكن في نظر علماء الجمال ومؤرخي الفن، أقل قيمة فنية من اللوحات المستقلة التي انتشرت منذ عصر النهضة. بل لقد رفعت هذه الصور الإيضاحية صفة المخطوطات، من موقعها كحاضن لمضمون فكري أو قصصي أو شعري، إلى حاضن آيات فنية ما زالت أنموذجاً عالياً لدراسة الفن التصويري الإسلامي.

ولم تكن المخطوطات وحدها حاضنة آيات التصوير، بل كانت العمارة الجلال الأرحب لاستيعاب آيات التصوير على اختلاف أشكالها، وتستاز عن التوقّس في أمرين، أولاً، إنها لا تحمل الصفة الإيضاحية، أي لا تنتمي إلى الكتاب المخطوط، بل أصبحت في العمارة عاملاً عضويًا لتحويل العمارة، من مجرد بناء فرائي إلى كتلة فنية اندمجت فيها الصيغ التشكيلية. وهكذا، بدت جميع عناصر العمارة الإسلامية، مفردات جمالية مؤلفة من حامل معماري، ومن تشكيل بصوري.

ثانياً، إن التعامل في الفن المعماري، لم يكن مسطعاً حيدرياً، كما كان على الورقة المصورة والقائمة بين طيات الكتاب، بل أصبح في العمارة مهيكلاً حسب الوظائف المختلفة، كما في الحراب والتبر والتذلة والأبواب والأحواض والكتيبات، هذه المفردات التي تؤسس جمالية العمارة الإسلامية.

لقد وجد العمار في الرقش العربي فرصة واسعة لتجميل مفرداته المعمارية، حتى أصبحت الزخارف من خصائص العمارة الإسلامية الأساسية.

ويبدو الرقش على شكلين: الرقش الهندسي، وهو يتميز عن جوهر الأشياء التي تتضافر جاذبة ثابتة لتكوين شبكة تتنوع فراغاتها عناصر زخرفية دقيقة، وغالباً ما تبدأ الشبكة من نقطة مركزية، هي قطب شكل هندسي، مثلت أو مربع، لا يلبث بتضاعفه أن يشكل نجمة تعدد أطرافها عبر الشبكة العنكبوتية، وهذه الفراغات الهندسية دلالات صوفية، حتى أن النجمة، سواء كانت سداسية أم لثمانية، تعبر عن «الكون» أو عن «القوة الطلقاء» التي تخلق الكون، ولقد أشار الصوفي ابن عربي، وأخوان الصفا إلى هذه الدلالات.

وشواهد هذا الرقش الهندسي غالباً ما تكون خشبية بارزة أو خزفية ملونة.

أما الرقش النهائي، فهو شاول لأوراق التيلات، ولذلك أطلق عليه «التوريق»، تراء منتشراً بطائفة على واجهات الأبنية الإيرانية في أصليان وشرير وكاشان، معبراً عن التبتل والإحراج لتقوى الله.

وإلى جانب الرقش العربي، يورده الهندسي والنهائي نرى أحياناً تشكيلات تصويرية واقعية على ألواح خزفية، كما هي مسجد شيراز، أو نرى تشكيلات من الخطوط الكتابية الخطوطجية في مدفن الشيخ صفى الدين في أرميل، أو خطوطاً كوفية على غلق قبة مدفن شاهي زنده في سمرقند، أو خطوطاً موزونة، كالخط الكوفي، أو كالخط الثلث الذي يحمل آيات قرآنية، توزعت خارج وداخل المباني حجوية بارزة، أو على شكل ألواح خزفية ملونة، كما في الأبنية القارسية والعثمانية.

وهذه العناصر الرقشية أو الخطية تؤلف تشكيلات جمالية معقدة، اختص بها الفن الإسلامي مباعدة عن التشكيلات التشيلية، خشية الانزلاق إلى مسافة القدرة على الخلق، وهي صفة أساسية خاصة من صفات الله تعالى، وهي الحديث الشريف: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله» أورده البخاري، ج 1، ص 7.

ولتتج من جمالية العمارة مع جمالية التصوير في الفن الإسلامي، ويجب الاعتراف أن التصوير كان وسيلة أساسية في تكوين العمارة الإسلامية، يشهد على ذلك التصوير في العناصر الأولى، هي قبة الصخر، والجامع الأموي، وقصر الحير، وقصر الفجر، والنش، وقصر الحمراء، وأمد هذا التأثير المباشر إلى أبنية المعصور اللاحقة، المعصر العباسي مما

الجمالية الفنية في مفردات العمارة الإسلامية

نراه في سامراء، والعصر المملوكي في مصر، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب ثم العصر المملوكي والعثماني، وما زال مسجد مدرسة السلطان حسن المملوكي في القاهرة (1363)، ومسجد السليمانية العثماني في اسطنبول للمعمار سنان (1494) مثالين على اثر التشكيل الفني في تأسيس العمارات وتحديد هويتها وأسلوبها.

وإذا كانت الجمالية التشكيلية تعتمد على المنظور الروحاني في التصوير التمثيلي، أو تعتمد على التجريد وإملاء الفراغ في الرقص العربي، فإن الجمالية المعمارية تقوم في العمارة الدينية والمعمارة المدنية على قواعد المقياس الإنساني، أي تقيس المعمارة خادمة لحاجات الإنسان وشروطه ومشكلاته الاجتماعية، أو ملبية لضرورات التكيف مع المناخ والبيئة الاجتماعية. وإلى جانب المقياس الإنساني الذي يرض نفسه على جمالية العمارات، كان الإبداع خاصية أساسية في العمارة الإسلامية، تمثلت في تعدد الأساليب بين المشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من العصور التي تعاقبت على الأرض التي دانت شعوبها بالإسلام.

لقد توارثت الجمالية التشكيلية على جميع مفردات العمارة الإسلامية، وأولى العناصر التي حفلت بمفرداتها بالجماليات التشكيلية هي مسجد الرسول في المدينة المنورة، إلا حقل منذ البداية بوجود منير بسيط ومجرب باتجاه القبلة، ولم تكن هذه التفرعات الوظيفية الأولى مقرونة بجمالية معمارية أو تشكيلية، ولكنها لم تلبث بعد توسيع المسجد، أن أصبحت مجالاً لاستيعاب عناصر جمالية يصورها سرفاجس Sarfajis في كتابه عن هذا المسجد (1).

بيد أن تقاليد الفن التي كانت قائمة في جميع المناطق حول الخليج الإسلامي، من الهند إلى الأنفاس، استمرت مع منسوبة السكان لكعبة المصالح الإسلامي الجديد في إعمار بلادهم، مما طبع المعالم الأولى، في مرحلة الانتقال، بطابع الفن الساساني أو الفن البيزنطي.

ولعل جامع قرطبة الكبير يوضح هذا التأثير الفني المحلي في القسم الأول، الذي أنشاه عبدالرحمن الداخل (786)، ولكن هذا التأثير لم يلبث أن تضاعف في القسم الذي أنشاه عبدالرحمن الأوسط (818)، وفي القسم الثالث الذي أنشئ في عهد الحكم الثاني (966)، وفي القسم الرابع الذي أنشئ في عهد الحجاب المنصور (994)، نرى بوضوح ظهور جمالية فنية تستمد اسمها من الفكر الإسلامي، وليس من تقاليد العمارة الإسبانية التي كانت قائمة في ذلك العصر.

وهكذا برزت بوضوح مفردات معمارية ذات خصائص جمالية كانت الأساس في إبداع فن إسلامي محض، مستقل عن أي تأثير سابق، ومتنوع بحسب الاختلاف الحواضر والعصور. وإذا كان مسجد الرسول في المدينة قد حدد النموذج المعماري Anchaqoye لبهاء المساجد اللاحقة، فإن تقدم الحضارة الإسلامية بسرعة لا حيل لها، تمثل في منطقتي العناصر، بوصفها رمزاً لنظام الحكم الجديد، القائم على مبدأي الدين الإسلامي، وبوصفها صورة الجمالية الناشئة.

وكان مسجد قبة الصخرة أروع نموذج متكامل للعمارة اجتمعت فيها الجمالية المعمارية، التي تحدث عنها بوركارت^(٢٦)، والجمالية التشكيلية التي توسع في توصيفها كروبول Cornwell في كتابه الكبير^(٢٧).

والعمارة الإسلامية كغيرها من العمارات مؤلفة من مجموعة غير محدودة من المفردات، التي كانت مهد التشكيل الفني، كما كانت أنموذجاً لجمالية العمارة، سواء كانت هذه العمارة دينية أو دنيوية، مع الإشارة إلى اختلاف نوعية هذه المفردات بينها.

الجمالية الدينية

وأهمها المساجد، مؤلفة من حرم مغطى يحتوي على المنبر والمحراب والسدة أحياناً، ومن فناء سماوي يسمى الصحن، مزود بمزك مائية للوضوء، وقد يحاط بأروقة، وتفتح من الحرم والصحن أبواب، كما ترتفع فوق الحرم ضاليا قبة، وتلهي للثنية أو الثامن في أطراف المسجد.

كان على المعمار أن يوسع في المسجد، وخصوصاً في الحرم، المجال لتغطية المقوف والجدران بألوان تشكيلية ضيقسائية، كما هي قبة الصخرة والمسجد الكبير في دمشق، أو تصويرية ملونة، كما هي سقف الجامع الكبير في صنعاء، الذي أنشئ بأمر الخليل منذ العام الهجري السادس.

ولكن الجمالية التشكيلية لم تسعف جدران وسقوف المسجد فقط، بل انتشرت في المفردات الأخرى، وخصوصاً المحاريب والمناير^(٢٨) وأقدم محاريب مدينة في تكوينا العماري، خريب في التشكيلات الفنية، كان محراب قبة الصخرة (٦٩١)، المؤلفة عناصره من شبيه عمودين يحملان قوساً موطراً، وأخذ تحدث عن هذا المحراب فريد الشافعي^(٢٩) وحسب روايته وراء أول محراب إسلامي.

ثم تنوعت عناصر الجمالية التشكيلية في المحاريب، فتراها في جامع العلوية بحلب خشبية، كمحراب المسجد الأقصى، ذات زفتى هندسي، ثم تراها حجرية مقرعة في محراب جامع قرطبة (٨٦١)، كما تراها حجرية مزينة بتشابكة وملونة في مسجد السلطان مؤيد (١٤٥٠) في القاهرة، ولكننا في سوسة (٨٥١)، نرى المحراب مقتصر على جماليته المعمارية، مجرّداً من الجمالية التشكيلية.

ونرى الجمالية الفنية في محراب جامع قرطبة أكثر غزارة وتنوعاً، تغطي جدران هذا المحراب الأشعث في عالم المساجد.

وليدو العناصر التشكيلية مزينة جداً، على الرغم من بساطة تكوينها المعماري، في محاريب مسجد الجمعة في أصفهان (١٢١٠)، أو في مسجد مولاي إدريس في فاس (١١٢٧)، أو في محراب مسجد قم في إيران (١١٤١)، مع اختلاف كبير في مادة هذه التشكيلات التي تكونت في محراب قم، مؤلفة من بلاطات مبيقة الصنع من الخزف الفاشاني للون.

الجماليات الفنية في صروح العمارة الإسلامية

كانت جميع التشكيلات الفنية مؤلفة من عناصر هندسية أو نباتية تزيينية متنوعة جداً، ولكن عنصر التشكيل الكتابي المؤلف من آيات قرآنية مرسومة بأحد الخطوط العربية ليس شائعاً في جميع المحارب.

ويعد المحارب الثاني القبر من أبرز القدرات المعمارية في المساجد، وهو مجموعة درجات متعددة يصاحبه جانبيين، وتصل هذه الدرجات إلى مقعد الخطيب، حيث تطل فوقه قبة أو واقية، وتدخل إلى القبر من خلال باب مؤطر.

وجميع أجزاء القبر تصبح منها العناصر التشكيلية ذات الأشكال الهندسية النجمية للتشبيك، ولعل منبر جامع القيروان (ق ٩)، هو أكثر النماذج لزيارة بالعناصر التشكيلية المتنوعة من مقرنات أو تشبيكات، أو نقش مغرق هندسي أو نباتي.

على أن أروع العناصر النجمية المزهرة نراه في منبر أولو جامع في إزمير (ق ١٤)، أو في منبر جامع الكتبية في مراكش (١١٢٠).

ويجب أن نشق طويلاً أمام جمالية المآذن المعمارية، فحيث نراها على شكل صوامع مجردة، تصبح في مآذن حسان في الرباط (١١٩٦)، والكتبية في مراكش، ومئذنة إشبيلية (١١٩٨)، سطوحاً ضخمة تشغلها عناصر جمالية بارزة مؤلفة من أقواس ومشبكات مقرنسة، وانكسرت هذه التشكيلات الجمالية إلى الشرق، لكي تظهر على المآذن الأسطوانية وليس المضلعة، كما في مئذنة قطب مدار في بلقي (١٢٦٠)، التي ترتفع عليها مجاذبة شجرة النخيل، وهي مئذنة الجيم في أفغانستان (١٢٠٢)، ومئذنة كاليان في بخارى (١٢٢٠).

وهي العصر المملوكي يظهر طراز خاص للمآذن، مزيج من عدة طبقات مضلعة، تعلوها ذروة بيضوية مخروطية فوقها جاسور نحاسي، وتبدو الجمالية المعمارية في ذروتها في مآذن الجامع الأزهر، التي تماهت مع الجمالية التشكيلية، حيث تبدو في العناصر الرقشية التي غطت جميع سطوح المئذنة.

وينتقل هذا الأسلوب في عمارة المآذن إلى العصر المملوكي في القاهرة ودمشق، حيث نرى مئذنة الجامع الأموي، التي أنشئت في عهد السلطان قايتباي في نهاية القرن الخامس عشر، وقد جمعت روعة الجماليتين المعمارية والتشكيلية، ولبدو هذه الاندراجية الجمالية أكثر وضوحاً في مئذنتي مدين قايتباي في القاهرة (١٤٧٢)، ومئذنة مدين السلطان إينال (١٤٥٦) في القاهرة أيضاً.

على أن الصوامع الأولى كانت عارية من الجمالية التشكيلية، كما في مئذنة جامع القيروان (٨٦٦)، والمآذن القلبيية، كمئذنة جامع سامراء القلبي (٨٥٢)، ومئذنة أبي دلف في سامراء أيضاً (٨٦١)، ومئذنة جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٩م)، والمآذن الرمحية العثمانية.

ولكن المآذن الأسطوانية، التي ما زالت مثقلة في جامع التوري الكبير في الموصل (١١٧٢)، ومثثلة مدرسة الباقونية في أرضروم - تركيا (١٢١١)، وكذلك مآذن بطاوى وسمرقند ومشهد وهران، قد استوعبت سطوحها المحدبة زوايا التشكيلات الحجرية أو الجصية أو الخزفية بوفرة تزيد على التشكيلات التي غطت المآذن النيرة في المغرب.

إن استمرار الجمالية التشكيلية المتمثلة في كسوة المآذن لا يمنعنا من الوقوف أمام تنوع الجمالية المعمارية في المآذن، التي بدت على شكل صوبعة مربعة أو عمارة لولبية أو أسطوانية ذات تاج في العلما، أو نجمية، كما في برج مسعود الثالث في غرناطة (١١١٥).

وأشد المفردات المعمارية احتواء على التشكيلات الجمالية هي «القباب»، التي استوعبت من الخارج والداخل عناصر قبة وقشبة، مثل قبة مدفن الخلفاء في القاهرة (١٢٠٤)، وقبة مدفن الأمير خاير بك (١٥٠٢)، وهي مزينة برفوش نباتية حجرية بارزة، أو هي رفوش هندسية نجمية، كما في قبة مدفن ياريساي (١٤٢٢)، وقبة مدفن الأمير قاتمودة أبو سعيد (١٢٤٥).

وعشرات القباب الملوكية في القاهرة تعجزت بزخارف متنوعة من الخارج، أما من الداخل، فلقد تمثلت الجمالية التشكيلية بصورة قبة ومتوعة في أكثر القباب، مثل قبة مسجد الخلد في القاهرة (١١٢٠)، التي ازدهرت بتناسعها القرنسية، وقبة مدفن السيدة نفيسة، ومدفن الإمام الشافعي (١٢١١). وتذكرنا هذه التشكيلات الانتباهية بنموذج زخرفي استوحاه ليوناردو داغشي من أهداها.

وإذا كانت القباب الداخلية أكثر إشارة في التصميم الفخمي من بلاد الإسلام، فإن المساجد الشرفية تعجزت بتشكيلاتها الخزفية الطرية، مزاها في قباب أصفهان وكاشان ومشهد وسمرقند.

إن أبرز العناصر الجمالية المشتركة التي بدت في العمارة الإسلامية، كانت في تنوع «التشكيلات القرنسية»، التي كانت عناصراً معمارياً ذات وظيفة إنشائية محددة، كما كانت عناصراً جمالية أفسح في المجال إلى تنوع أداته. فلما أن ابتدأ القرنين ميسطاً في حنيات الأركان والزوايا، حتى أصبح أية قبة في قباب جامع قرطبة، وقصور الحمراء في غرناطة، وامتنعت هذه التشكيلات إلى المغرب.

لقد اهتم المعمار الغربي باستغلال القرنسيات أروع استغلال، تبنى ذلك في مدرسة العطارين (١٢٢٥)، في فارس، وهي مدافن السعديين (١٦٠٢) في مراکش. كذلك عني المعمار والرقاش كلاهما باستغلال «الأشكال التجميعية» نظراً لإدلائها المقدسة، سواء أكانت سداسية أم ثمانية. ويجب ألا نستثني جميع عمارات المشرق والمغرب من احتوائها على عناصر تشكيلية نجمية. أعطت الفرصة واسعة للتصميمات متنوعة، تقوم على التشابه الهندسي، متطابقة من مركز التجمع، متفرعة بشكل جانب ثاب، تملأ الساحة القروية، سواء كانت دائرية أو مضلعة.

ورحب الوظائف ولها عدد العناصر الجمالية في عمارات سامراء، وخصوصا في القصور. ولقد عبرت هذه العناصر عن إلهام المعمار والرفاش على تجريد الأشكال، بعيدا عن الأصول التباتية أو الهندسية، معبرة عن المعلق في أزمى تشكيلاتها.

العمارة الفنية

وإذا ابتعدنا الحديث عن الجمالية المعمارية التشكيلية في الساجد والمدافن، فإن القصور، الأموية والعباسية والأندلسية والهندية، قد حفلت بترف واسع بالزخرفة والتزيين في نطاق منظمه البناء، ومثالها قصر الفجر الذي أنشاه الخليفة هشام بن عبدالمك (٧٢٠)، وتتألف هذه العناصر من أشكال نحتية تعالوية، ومن الواح فسيفسائية تجريدية، وفي قصر الحير الغربي الذي أنشاه هشام أيضا هناك تشكيلات قبة واسعة، تتألف من عناصر حجرية بارزة في واجهة القصر. إضافة إلى بعض التماثيل، وفي الداخل ثمة عناصر زخرفية مجردة مشابهة لتمشيطات الرخامية، ومن زخارف الكوات المفرقة. إضافة إلى الصور الملونة لمواضيع أسطورية، كانت تغطي أرضية زوايا الممرج، وأعلى تقليد للفسيفساء كما يرى إيتانابسن. وهكذا التقى في هذا القصر العناصر التباتية والهندسية والتشكيلية، التي تعد بداية تكون الجمالية التشكيلية في الفن الإسلامي والعمارة.

وعسروا في سامراء بأطلال قصر الجوسق الخاقاني وقصر بالكوار، وهما من قصور الخليفة المذوكل. وكذلك أطلال قصر الحمراء في ضاحية قرطبة، وقصر الأخيضر العباسي في المرق. وزيارة قصور الهند في العمى وأمتح بوشكري وأصرا وأهور، نرى الجمالية التشكيلية ممثلة في النقوش الحجرية والجصية والحجارة المقلمة، والفسيفساء الحجرية، وتزييل قطع الزجاج في طبقات الجص. إضافة إلى أساليب تشكيلية مبتكرة كانت تستغل في الرسوم الزخرفية الجدارية الكونة والمنفذة على الجص. وتأخذ مثالا على هذه القصور، قصور الحمراء في غرناطة، التي تعود إلى العامين (١٢٥١) و(١٢٩١)، وهما قصران متدمجان محيطان بالحدائق أبرزها جنة العريف، وتعتمد الحدائق في جميع الأنحاء تتخللها مساحات مكسوة باليلاط القاشاني، ويبدو مشهد هذين القصرين وقد ارتفعت عليهما الأبراج مختلفة الحجم، وعددها ثلاثة وعشرون برجاً.

وتزين الجمالية التشكيلية الفاعات، وبخاصة قاعة السفراء، وهي الجناح التكي، وتتوسطه بركة ماء تمكس للمائي التي تتصدها، وتزين جدران هذه القاعة زخارف جصية ملونة ومذهبة، مع سقف خشبي معشق هندسياً، وزخارف مقرنصة.

ولمة برج قيعارش لتعمل فيه زخارف في واجهته، وفي بواباته ذات العقد المقرنص أيضا، أما الحمام فلقد زين بزخارف من الخزف الملون، التشابك عناصره مع بعضها بعركة دورانية صوئية.

ويضاهي جناح الأسود جناح البركة، يخصص تشكيلاته الفنية المعلقة على الأفواس والمداخل، وفي وسط صحنه بركة حولها اثنا عشر أسدا حجريا، تذف الماء من أفواصها على البركة المعلقة الممتدة، المزخرفة بنقوش كتابية، وتحيط الصحن أروقة محمولة على أعمدة رخامية تحمل عقودا، ويبلغ عدد الأعمدة ١٢٠ عمودا.

وتتوزع عناصر قبة تشكيلية في القاعات الأخرى، قاعة الأختين، وقاعة بني سراج، أما قاعة القرونصات فهي كتلة رائعة من الزخارف المقرنصة، تبدو كأنها عرش مستقل.

ويستقل زخارف الممرات عن جميع الزخارف التي انتشرت في الأندلس، مما كون جمالية فرائسية متميزة، ما زالت موضع اهتمام المؤرخين والجمالين، وخاصة الروائي دواشنطن إيرلنج، في قصته المشهورة عن قصور غرناطة^(١٢).

وتجربنا جمالية مفردات العمارة الأندلسية المحافظة بالأعمدة، إلى الحديث عن تيجان الأعمدة في العمارة الإسلامية، وتتماهى هذه التيجان بقوة مع تشكيلاتها الجمالية، لكي تكون مثالا مجردا، ولكنها لم تكن طوائف لطراز محدد، كما كان الأمر في العمارة الإفريقية الرومانية، حيث الطرز الثلاثة، الموري والإيوني والكورنثي، تبعاً لشكل التاج والعمود في هذه العمارة.

صحيح أن العمارة الأولى في المساجد الأولى مثل مسجد دمشق ومسجد قرطبة قد استلقت من الأعمدة الكلاسيكية القديمة، ومن تيجانها، ولكن التيجان لم يبدأن طور شكل تاج العمود، مستقلا وزيقات مختلفة عن وزيقات الأتنة (الكنت)، وكانت الأقسام اللاحقة في مسجد قرطبة الكبير قد مهدت لانتشار الشكل طريفة تيجان الأعمدة، نرى ذلك بوضوح أيضا في جامع القيروان الكبير، إذ بدت التيجان أحيانا ذات أوراق نباتية متحركة نصف بها الرياح كما في تيجان مدرسة الحلبية في حلب أيضا، أو مفرقة على شكل ثوريفات ضمن تشظيحات نجمية في القيروان أو في تيجان جامع الزيتونة.

وتصل تيجان الأعمدة إلى كمال خصوصيتها في تيجان أعمدة الجعفرية في سرقسطة (قر ١١)، وفي تيجان مدرسة المطارين في فاس (١٢٢٥).

ويجب أن نطعن هذا البحث، كما بدأنا، بتأكيد العلاقة العميقة بين جماليات العمارة والبيئة الاجتماعية والأربية، هذان البيئتان اللتان ابتدأتا متصلتين بالأفهام التي كانتا يعيشون في الفن السابقة للإسلام، وكانت الجمالية المعمارية والجمالية التشكيلية مرتبطتين بالجمالية البيزنطية أو الفارسية، نظرا إلى تدخل التمازج والفنان من أبناء البلاد في تنفيذ العمائر الأولى، ولكن لم يمض وقت طويل، وخاصة بعد تغريب البدويين في عهد عبد الملك بن مروان، وتسلم العرب إدارة هذه المدن، حتى بدأت العمالة الإنشائية والفنية تنقل إلى العرب المسلمين، الذين استوعبوا تماما التعامل الإسلامية التوحيدة، فانفصلت التصاميم المعمارية والتشكيلات الفنية عن جمالية سابقتها قبل الإسلام، وكانت بذلك وبما رتب التقاليد الاجتماعية، التي تقوم على الاستقلالية والألفة والحشمة واحترام الجوار، والتقيد بالسلوك الأخلاقي، التي وصفه ابن خلدون في مقدمته^(١٣).

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية في سياقات بخرافية وارتعاعية جديدة

د. هاني محمد علي الجواهرة⁽¹⁾

ملخص

يشعر الدارس للعمارة الإسلامية بوجود حاجة ماسة إلى نظرية شاملة - أو أنقل إلى مجموعة من الأفكار المتناسقة مع بعضها - لتفسير العمارة الإسلامية في سياقات جديدة كلية. إذ إن ظاهرة مركبة كالعمارة الإسلامية صارت الآن في حاجة إلى إطار عام لتفسير نظور هذه الظاهرة وتطورها وتطورها بالمثل الذي هي عليه الآن.

وعلى الرغم من أن عملاً كهذا قد يكون من الضخامة بحيث يصعب القيام به في بحث علمي واحد، فضلاً عن مجموعة أعمال ضخمة في شتى ميادين المعرفة المتعلقة بالعمارة، فإن ظهور العمارة الإسلامية بصيغ ثابتة من مكان إلى مكان، ومن عصر إلى آخر، يجعل من هذا العمل أمراً مشروعاً، بل وملحاً في بعض الأحيان. ومن المؤكد أن لكل باحث⁽²⁾ في هذا المجال أفكاره الخاصة به، كما أن هناك العديد من الآراء التي من شأنها أن تؤسس لهذه النظرية. غير أن تبعثر هذه الأفكار وتشتاتها وإسارها، في بعض الأحيان، يجعل من إرساء هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه - أمراً غاية في الأهمية، وقد لا تكون هناك حاجة ماسة إلى وجود نظرية ما لتفسير نشوء الفن القوطي في العمارة نظراً إلى أن الفن القوطي، على سبيل المثال، ذو ملامح معمارية وتاريخية واجتماعية تجعله تسبج وحده، وهذا ربما ينطبق على بقية الحقب التاريخية التي تزخر للفن العمارة الغربي منه، والشرقي أيضاً، كما نعرفه. إذ إن لكل حقبة خطوطها المميّزة في العمار والتاريخ والاجتماع.

(1) أستاذ مشارك - قسم العمارة - كلية العمارة والتخطيط، جامعة الملك فيصل - الدمام - المملكة العربية السعودية.

لنهر أن العمارة الإسلامية ما زالت بعيدة كل البعد عن هذا التوضيح، يعود ذلك أساساً إلى خاصية ريعاً تبدو هريفة في تاريخ العمارة على وجه عام، وهي أن العمارة الإسلامية في مختلف الأقطار والمصور دائماً ما تنقسم بسمات لتجعل منها روابط عضوية، بحيث يستطقي تفاصيل الزمن - أو يكاد - في نشوء العمارة، ومن هنا، فإن وجود مثل هذه النظرية - أو مجموعة الأفكار هذه الموهدة لها - أمر مهم للتعريف على الأسباب الدفينة التي جعلت العمارة الإسلامية وحدة قائمة بذاتها. كما أن تشابه العناصر الإسلامية في شتى أقطار العالم الإسلامي، واختلاف أو تشابه مواضعها، والتداخل الزمن بين مختلف عناصر وأشكال هذه العمارة يزيد من صعوبة فهمها. إن البحث عن تفسير للعمارة الإسلامية كظاهرة إنسانية وثقافية يستلزم البحث في العوامل الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية المتسولة عن قيام هذه العمارة، ويتطلب كذلك تفكيكها إلى عناصرها المرفقة التكونت لها، وهذا ما يحاول هذا البحث أن يتطرق إليه في شيء من العجالة.

منهج البحث

هذا البحث هو قراءة نقدية تراكمت على مدى السنين لأهم السمات التي تتصف بها العمارة الإسلامية، يولي البحث أهمية خاصة للعامل الجغرافي في تكوين هذه العمارة، ويوزع في لهجة العوامل الأخرى التي أثرت في هذه العمارات مثل العوامل التاريخية والاجتماعية والاقتصادية في سياق عام لمختلف أنحاء العالم الإسلامي، ويهدف البحث كذلك إلى تشكيل العمارة الإسلامية وتحليلها من وجهة نظر معمارية، تأخذ في الاعتبار المسائل الجغرافية والتاريخية والثقافية التي نشأت ضمنها هذه العمارات وهذا أمر مهم عند دراسة ظاهرة ثقافية مركبة كالعمارة الإسلامية، إذ إنه تكاد ما تم تفكيك هذه العمارات واستخدام مفردات معمارية كذلك، وتغير أفكار الباحث والفكر البحريني محمد جابر الأنصاري في كتابه "تكوين العرب السياسي ومفردات الفولة القطرية" مدخل إلى إعادة فهم الواقع العربي^(١) حاسمة في كتابة هذا البحث، وخصوصاً فيما يتعلق بالقطائع الصحراوية الكبرى، ويوزعها في تكوين العقل المعنوي العربي. إذ إن هذه الأفكار التقاطعة إلى صلب المجتمع العربي والإسلامي تعهد التطويل لقراءة نقدية معمقة لتاريخ العمارة الإسلامية، على أن يكون هذا البحث مجرد مقدمة لأبحاث أكثر عمقا وشمولية في المستقبل القريب إن شاء الله.

القضاءات الكبرياء للعمارة الإسلامية : العمارة الإسلامية

في الغرب والعمارة الإسلامية في القرية

على الرغم من الاتساع الجغرافي الهائل للعمارة الإسلامية، والذي يغطي مساحات شاسعة في ثلاث قارات، وعلى الرغم من تصنيف العمارة الإسلامية إلى مناطق جغرافية يسكنها أقوام من أصول مختلفة، كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين^(٢)، فإنه بالإمكان إجمالاً تصنيف العمارة الإسلامية إلى فضائين

جغرافيون كبيرين متباينين الأول ويشمل العمارة الإسلامية في النصف الغربي من العالم الإسلامي، وينطوي ذلك العالم العربي كافة، إضافة إلى إسبانيا (الأندلس بالمعنى التاريخي)، ومناطق الصحراء الأفريقية. أما النصف الثاني، فيشمل الشرق الإسلامي، بدءاً من بلاد فارس وتركيا وصولاً إلى حدود الصين، مروراً بالقوقاز وأفغانستان وأواسط آسيا وشبه القارة الهندية. يستمد هذا التصنيف مشروعيته من مصادر عدد طلي المستوي الجغرافي يمثل النصف الأول امتداداً لمساحات شاسعة من الصحاري المترامية الأطراف، والخلالية من أي عائق طبيعي، هذا الامتداد الصحراوي ينتهي في الأطراف الغربية لهذا النصف بالحيط الأطلسي، وشرقا بالهضبة الإيرانية، وشمالاً بهضبة الأناضول، وجنوباً بالصحراء الكبرى، وهضبة الحبشة، بالإضافة إلى البحر العربي. وهكذا يتضح من هذا الوصف الجغرافي أن الصحراء هي الخلقة الأساسية التي بنيت عليها هذه العمارة، إنها الوعاء الذي شكل الأسس القريضة لهذه العمارة، فمن الناحية الطبيعية، فإن الصحراء هي مصدر الحرارة اللاهب، وهي مصدر جذب دائم، وعند هبوب الرياح عليها تعلق سماء الحواضر الواقعة على أطرافها بالأتربة. هذه المعطيات التي نشأت بفعل الصحراء أوجدت نوعاً من التناظر بين الإنسان وبيئته، وأصبحت العلاقة بين العمارة والصحراء علاقة قاهر أضعاف، ولهمت علاقة مبنية على التكامل الإيجابي بين العمارة وبيئتها المباشرة لها. وهذا ما جعل العمارة في العالمين العربي والإسلامي ترتضي من بيئتها القاسية، بالكناف، أما من الناحية الثقافية، فإن قسوة الصحراء على سكانها حثمت عليهم التكيف في وحدات اجتماعية تعتبر القبيلة وحدتها الثقافية، لكي يتمكن الناس من التغلب على الظروف المناخية القاسية التي تحدثها الصحراء. وسبب هذه السياقات تأتي عمارة العرب والمسلمين لتعكس هذه الحقائق الثابتة.

أما من الناحية التاريخية، فمن المعروف أن الفتح العربي الكبير للنصف الغربي من العالم الإسلامي قد اكتمل تقريباً في القرن الأول الهجري، ولم تكد تمر مائة عام على وفاة النبي صلى الله عليه وسلم إلا وجعل أهل المسلمين⁽¹⁾ كانت قد وطئت أرض الأندلس. لقد فتحت الصحاري الشاسعة أبوابها مشرعة للفتح الإسلامي بسرعة فائقة قل نظيرها في التاريخ. وما ساعد على ذلك غياب الموانئ الطبيعية كالجبال والأنهار والغابات الكثيفة أمام جعل الجيوش الإسلامية الجزارة، كما أن اعتماد العرب على الجمل العربي والحصان، وهي حيوانات متكيفة أصلاً مع حياة الصحاري، مكثهم من ذلك. هذا الحدث التاريخي - فتح الشطر الغربي من العالم الإسلامي - أتى حتمية جغرافية لتعتبر الصحراء هي المكون الرئيس لها. إذ إن شمال أفريقيا والغرب العربي يمثل الامتداد الطبيعي لشبه الجزيرة العربية وبادية العراق والشام، التي تمثل الموطن الأصلي للعرب. وهنا يتعاقب التاريخ مع الجغرافيا،

مما يفسر سرعة هذه الفتوحات، وعدم حدوث ثورات تمرد متكررة ضد الدولة المركزية في دمشق، أو بغداد أو القاهرة لاحقا، كما كان الوضع عليه في شرق العالم الإسلامي. هذا التطابق بين التاريخي والجغرافي أدى إلى ثبات ونيمومة في حركة الاستيطان البشري في هذا الشطر. وعلى الرغم من الحوادث التاريخية التي أدت إلى نشوء دول وممالك مختلفة في كل قطر عربي، على حداد في هذا الفضاء عبر التاريخ الطويل لكل بلد، فإن العمارة عبر ذلك التاريخ بقيت محتفظة بأساليبها التي بنيت عليها في القرون الأولى للهجرة. كان عامل الزمن هنا قد اختفى. وهذا ما يفسر البساطة اللامتناهية في التعرف على أصول وتصنيف وفهم هذه العمارة في هذا الشطر من العالم الإسلامي.

من الناحية الثقافية، فإن هذا التصنيف مشروع تماما. فساكن هذا الفضاء يتحدون العربية ودين السواد الأعظم منهم بالإسلام. ويمارسون العبادات نفسها. ولهم صفات مشتركة هي الكثير من كل شؤون حياتهم. وإذا كانت الثقافة هي محصلة تفاعل عدة عوامل تاريخية وجغرافية لمجموعة من الناس، فإن هذا يفسر الوحدة الثقافية التي تجمع بين ساكن هذا الفضاء. هذا التجانس الواحد بين أبناء هذا الفضاء ساهم في ظهورهم بمظهر ثقافي واحد متجانس. وعلى الرغم من وجود ثقافات أخرى ضمن هذا الفضاء، فإن هذه الاختلافات الثقافية تبني على مستويات هامشية ولا تمس الجانب الثقافي العام لسكان هذا الفضاء. وهكذا نجد أنه ليس أمام وحدة ثقافية متجانسة ساهمت الجغرافيا إلى حد كبير في توحيدها بعدد سكان لا كبير الأثر في وحدة عمارتها، وبطبيعة الحال، فإن لهذا التصنيف ما يبرره من وجهة النظر المعمارية البحتة، كما سيتضح لنا في ثانيا هذا البحث.

أهمية العدة في الفكر العربي للعمارة الإسلامية

في هذا السياق، يصبح بالإمكان إطلاق مفهوم «الألفية» في العمارة الإسلامية للدلالة على العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي، بقصد بذلك أن أصول العمارة في هذا الفضاء تعود جذورها إلى فترة زمنية واحدة هي عصر الفتح الإسلامي المبكر والقرون القليلة التي أعقبته. وبالتالي فإن العمارة في هذا الفضاء أنت نتيجة لموجة فتح مندفعة بقوة انطلقت من قلب العالم الإسلامي في اتجاه الغرب، وأسست للعمارة هناك. وبقيت الأمور بصورة أو بأخرى³⁴ على ما هي منذ تلك الموجة الأولى من الفتح إلى الآن، صحيح أن هناك تطورات حدثت في العمارة في العصور اللاحقة في مختلف دول هذا الفضاء، لكن الأسس المعرّضة لهذه العمارة بقيت كما هي. وهذا هو المستوى الأول مما يقصد به «ألفية العمارة الإسلامية». في الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهو متعلق أساسا بالتاريخ والجغرافيا اللذين أسسا لمستويات أخرى من الألفية في هذا الفضاء.

المستوى الثاني لفهوم «الأفقية» يجد صدهاء في أنواع البناء (الشكل ١). وتفاصيله المعمارية وأنظمته الإنشائية التي سادت في هذا الفضاء. يعتبر المسجد ذو قاعة الصلاة المقطعة بسقف أفقي من الخشب، والعمود على العمدة، أو ما يعرف معمارياً بـ the hypostyle mosque، هو البناء الرئيسي الذي جسد تطور العمارة الإسلامية في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. هذا هو النوع الأساس من أنواع البناء الذي عرفه العرب في هذا الشطر من العالم الإسلامي. إضافة إلى ذلك إلى العرب القلاع العربية والحصون والقصور. غير أن أنواع البناء هذه هي الأخرى تمثل امتداداً أقلها بعضها لبعض. فتشابه معالم هذه الأبنية^{٢٩}، يجعل منها امتداداً أقلها بعضها لبعض. هذه الثباتية تشابه إلى درجة ينفي معها الإحساس بوجود أي اختلاف نوعي فيما بينها، وبأنها تشابه القصور الأموية كقصر المشتى، على سبيل المثال. والقصور عباسية، معقدة في قعر الأحياء^{٣٠}، هي التخطيط العام والنفوذات المعمارية دليلاً قاطعاً على ذلك، هناك بعض الاختلافات الطفيفة في التفاصيل. لكن الأطوار العام للبناء وأنظمته الإنشائية ودلالاته الثقافية يبقى واحداً. وهكذا فإن تشابه أنواع البناء في الشطر الغربي من العالم الإسلامي يمثل المستوى الثاني من أفقية العمارة في هذا الفضاء الغربي من العالم الإسلامي.

من جهة أخرى، وعلى مستوى البناء نفسه^{٣١} فإن المساجد في هذا النوع من المساجد (الشكل 2)، ينحدر منحنى أقلها، فنظرنا إلى البساطة المتناهية في تصميم المساجد الإسلامية المبكرة، فقد كان الأعمام منحنياً على شكل قوس يمكن من الفراغ المسقوف بمساقل بناء بسيطة. وهكذا كان نظام العقود النوازية الحاملة للسقف الخشبي يفي بالحاجة، وهذا ما يفسر الارتفاع المنخفض نسبياً للفراغ في المسجد العربي، حيث اتجاه الفراغ دائماً نحو الأفق. كان الامتداد الثلاثي للتحصناء يجد صدهاء في الامتداد الأفقي لفراغات وأسقف المساجد في هذا الشطر. وهو ما يفسر أفقية الفراغ في المساجد الفنية في هذا الفضاء. وبطبيعة الحال يأتي ذلك مصحوباً بملاحظة جديرة بالاهتمام في العلاقة بين شكل الفراغ في المسجد والعقد الحاملة للسقف. إذ إن هذه العقود الحاملة لأسقف المساجد في هذا الفضاء تسري موازية لحائط القبلة، أي في الاتجاه الأطول للبناء على عكس ما تقتضيه الضرورة الإنشائية، التي تقيد أن العقد الأقصر أدنى للثبات من العقد الأطول. ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإن معظم المساجد الكبيرة في الشطر الغربي من هذا الفضاء ذات عقود طويلة موازية لحائط القبلة - يستثنى من ذلك^{٣٢} المسجد الأقصى، وهو حالة خاصة على كل حال، وجامع الفيروان بتونس. والجامع الأموي في قرطبة، حتى في الأروقة الجوانبية المطلة على صحنون هذه المساجد فإن العقود تسري في الاتجاه الأطول، وهي هنا عمودية على اتجاه القبلة. ما زال السبب وراء ذلك غير واضح، وربما كانت الحاجة الوظيفية إلى صقوف المصلين النوازية

لذلك المقود هي السبب وراء ذلك، ولكن المهم هنا هو أن هذه المقود، وهي تسري في الفراغ، تعزز الاتجاه الأفقي لهذه العناصر نفسها، والسقف الذي تحمله والفراغ المحيط بها، وهنا يتجلى أحد أهم المستويات في أيقونة العمارة الإسلامية في هذا الفضاء، وبطبيعة الحال، فإن لهذه الأيقونة ما يميزها في مجال الزخارف المعمارية والخطوش الجدارية، إذ إن جدران المساجد والقلاع والقصور في هذا الفضاء تلمس بثقل زخارفها وباعتمادها اللون الأبيض الخالص، حتى إن تمت زخرفة بعض عناصر هذه العمارة فإن الزخرفة تأتي في أشكال ومنظومات أيقونية موازية للجدران والعناصر الأفقية التي تؤسس لهذه العمارة.

اتجاه العمارة للداخل

نظرا إلى كون الفراغ في المسجد ذي قاعة الصلاة المحمولة على الأعمدة، هو أهم ما يميز هذه العمارة، حيث تتم ممارسة جزء كبير من المقتوس الدينية تحت هذا السقف المستوي، فإن الفراغ الداخلي هذا - على الرغم من أفقيته - يصبح أهم مكونات هذه العمارة. ونظرا إلى الدور المحيط الذي تلعبه الزخرفة في الباني في هذا الشطر من العالم الإسلامي، فإن المظهر الخارجي للمسجد يعتمد أكثر على العناصر المكونة له كالدخايل وحائط المسجد والفتاة، وبهذا يعرف المسجد، أضف إلى ذلك، أن الكثير من المساجد الكبيرة في العالم العربي تبنى ضمن سياق حضري مباشر لها في مدن تقليدية ذات تعدد حضري، ولذلك فإنه قد يصعب في بعض الأحيان رسم نهايات واضحة لحدود المسجد من الخارج، وهكذا يصبح للمسجد عمقا قائما بذاته، لا يتم التعرف عليه بالكامل إلا منطبعة يصبح أثر سياقاتها وما يقال عن المساجد يقال أيضا عن القلاع الحربية والقصور⁽¹⁾، إذ عادة ما تحاط هذه القصور والقلاع بجدران ضخمة عالية الارتفاع، محمية بأبراج دفاعية على امتداد جدرانها قلدة، هكذا اتجه القصور العربي نحو الداخل، حيث الباحات والمساحات والأفنية الداخلية، هذه الخاصية هي ما يسمي بالاتجاه الداخلي للعمارة الإسلامية في الفضاء الغربي من العالم الإسلامي، وهي تأتي مكتملة في مفهومها⁽²⁾ لأيقونة العمارة الإسلامية في هذا الشطر على المستوى الجغرافي وعلى المستوى الفيزيائي والحضري المباشر المحيط بهذه العمارة، مما يجعل مفهوم الأفنية ذلك مفهومًا ثرائيا على المستويات الجغرافية والمعمارية معا، ويبدو أن للصحرى بمجتمعها القبلي وبناخها الفاسي دورا رئيسا في ذلك.

أعمال الفراعنة الداخلي للعمارة الإسلامية وتبعاتها

لقد أدى اعتماد العمارة الإسلامية في فضائها الشرقي والغربي على السقف الأفقي ذي الفضاء المركزي الكبير في الوسط للخارج (في المساجد والأربطة والمدارس والخانات والقصور)، إلى صروف النظر عن استكشاف أفاق جديدة لأشكال الفراغات المسقوفة بالكامل في الداخل، نتيجة لذلك اتجهت العمارة بفناءاتها الكبيرة وبوابعها وزخارفها للخارج⁽³⁾، وأصبح

الداخل أمرا ثانويا، لقد أصبحت المهمة الرئيسية للبناء في الداخل هي توفير الظل في مساحات قليلة إذا ما فوّرت بعجوم القنايات التي تترك مفتوحة ضمن الإطار العام للبناء، نتيجة لذلك، غاب الاهتمام بالفراغ الداخلي كهدف أساسي للبناء، وأصبح مجرد توفير الظل بسقف مستو من الخشب هو كل ما نسمو إليه هذه المعمارة، ونتيجة مرادفة لذلك، فقد انتقلت الحاجة إلى ابتعاد وسائل إنشاء جديدة يمكن معها بناء فراغات متنوعة، ذات تمدد عمودي، وهكذا استحوذت أساليب الإنشاء القديمة في الظهور من دون تغيير يذكر. وهكذا وباعمال الفراغ الداخلي والاكتفاء بمساحات مغلقة بسيطة أنزوى الفراغ المعماري المسقوف إلى الظل، مما أفقد المعمارة الإسلامية واحدا من أهم مقوماتها على الإطلاق، ويعتبر جامع سامراء الكبير مثلا واضحا على ذلك، فقد كان سقف هذا المسجد - وهو الأكبر في تاريخ الإسلام - مبليا من عوارض من خشب تحمل سقفا مستويا من الطين، ومن المؤكد أن هذه التقنية لم تكن كافية لمنع سقوط سقف المسجد، الذي هو الآن اثر بعد عين، وبالإمكان ذكر أمثلة أخرى من أنحاء متفرقة من العالم الإسلامي، إضافة إلى القصور الفخام عن تقنية البناء، فقد كان للصحراء دور في ذلك؛ فالحجر اللامع على مدار العالم يجعل الاهتمام بلوعية الفراغ الداخلي أمرا ثانويا، ويصبح عندما توفر الظل، أي كان شكل الفراغ الناتج، أمرا كافيا لانتفاء حرارة الشمس. وهكذا يبدو أن الصحراء خلقت بشكل كبير شكل الفراغ في المعمارة الإسلامية، وما يقال عن دور السقف المستوي في توفير الظل، وانتفاء العرب بذلك، يقال أيضا عن الدور الذي يوفقه الفراغ الأفقي الفاتح الذي يصبح بمجرّد الهواء، حين الفراغ تحت سقف المسجد من دون أن تعرضه أي عوائق قد تحد من حركته. وهكذا وبما سمح الفراغ التخلل والسياب الهواء إليه عبر صحن المسجد بإضفاء أجواء لطيفة نسبيا، مما سمح باستمراره في الظهور عبر العصور من دون تغييرات جمة تذكر.

ثالثية الجذوة العسل في العمارة الإسلامية

تنتشر بعض المساميل الجبلية ضمن الفضاء الغربي للمعمارة الإسلامية، ولكن في مناطق الأطراف، كجبال أطلس وجبال الحجاز ومسير واليمن في الجزيرة العربية وجبال لبنان. وعادة ما تأتي عمارة الجبال مختلفة عن عمارة السهول الصحراوية الشاسعة، تتكرر هذه الثنائية في معظم أنحاء العالم العربي، الذي يشكل الفضاء الغربي للمعمارة الإسلامية، حيث التباين الحاد بين انعدام البناء، والكثيرة من ضروب الحياة الصحابية لكلا النوعين من الاستيطان. تعتبر المعمارة في اليمن مثلا بارزا على ذلك، فعلى الرغم من أن اليمن عرف خلال تاريخه الإسلامي الطويل الكثير من النوا الإقليمية المتعاطية فإن عمارة الهياكل كالمساجد والمدارس والقصور⁽³⁾، التي تمثل هذه الدول، بقيت - على المستوى الفيزيائي والحضري الذي تبدو عليه هذه المعمارة - محتواة ومسيطر عليها من قبل المعمارة التقليدية

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية في مجازات بخرامية وأرتماشية جديدة

التي يشيها عامة الناس، والتي اشتهر بها اليمن، إن إلقاء نظرة سريعة على أي مدينة يمنية كليل بإثبات هذا الجانب القوي في عمارة اليمن، تسيطر الحصون اليمنية (الشكل ٢)، التي تكون الأنسجة الحضرية للمدن اليمنية، على المشهد العمراني بمرمته في اليمن، أما المساجد (الشكل ١)، والمدارس الدينية التي تمثل الدولة فإن عمارتها أقرب ما تكون إلى التقليدية، وهنا تحدث مفارقة كثيراً ما تفكر في بعض أنحاء العالم العربي، وهي أن العمارة التقليدية بعمومها المتعارف عليه، وما تمكسه من نواح معمارية تتفق تلك العمارة التي يمكن تسميتها إلى الدولة، ويثير اليمن أبرز تعبير عن هذه الظاهرة، وبطبيعة الحال فإن هذه الخاصية تعكس العلاقة الجدلية بين التكوين الاجتماعي، والتكوين السياسي للسلطة، وعلاقتها أحدهما بالآخر، إذ يبدو من عمارة اليمن أن التكوين الاجتماعي قد أنتج عمارة خاصة به، تتفق بمراحل ما أنتجته الكيانات السياسية التي حكمت اليمن لفترات طويلة من الزمن.

وهنا يبدو جلها الدور الحاسم الذي لعبته، وما زالت تعبده، القطاع الصحراوي الكبرى^(١) التي عملت على عزل الكيانات الحضرية في العالم العربي، وقطعت من أوصالها، مما حرم اليمن - على سبيل المثال - من فرض تطوير عمارته المرتبطة بالكيان السياسي، وفي الوقت نفسه حافظت هذه العزلة الجغرافية تلك على استمرارية العمارة التقليدية لثلاث السنين من دون تغيير يذكر، وتكرر هذه الثنائية، ولكن بمعطيات جغرافية مختلفة من مكان إلى آخر، فتجدها بجوار اليمن في إقليم عسير بالملكة العربية السعودية، وفي العمارة التقليدية بجبال أطلس في المغرب العربي، وفي جبال طوروس وبنال، هناك دائما علاقة جيبية بين عمارة السهل وعمارة الجبل، وكثيراً ما تأتي هذه استجابة لتلك والعكس صحيح أيضاً، وخسوها في مناطق الاحتكام بين البدو الرحل الذين يحدون الصحاري، وبين المزارعين المستقرين في الجبال، إن لم يكن بالاحتكاك المباشر بينهما، فطى الأهل في استجابة كل منهما لسياقات جغرافية مختلفة من الآخر، ومن البدهي أن هذه العمارة تعكس الجدليات الاجتماعية الدائمة بين سكان السهل وسكان الجبل، لشي عن القول إن هذه الثنائية بحاجة إلى قدر كبير من البحث لتؤلف على تفاصيل هذه العلاقة وانعكاسها على أنماط الاستيطان والعمران في هذه المناطق.

تأثير الطراز في الأطباق

يلاحظ أيضاً أن تطور العمارة في هذا الفضاء يأتي دائماً من المركز ويتجه صوب الأطراف، المركز هنا هو أرض الإسلام الأولى، العراق وبلاد الشام والجزيرة العربية ومصر وشمال أفريقيا، فمع الزحف السريع والتواصل لغزو العربي، لهذا الفضاء الصحراوي الهائل كانت العمارة^(٢) تنقل مع العرب إلى البلدان التي يفتحونها، وما إن تفتح مدينة حتى يؤسس جامعها ودار الإمارة بها وقلاعها وتعمورها والأحياء السكنية والمسكينة، وهكذا كان المشهد في القرون الهجرية الأولى، واستمر كذلك حتى في عصور الدويلات التي استقلت عن الخلافة العباسية لاحقاً.

للمساجد الكبرى في تاريخ الإسلام. كالمساجد الأموي. وجامع الكوفة وجامع عمرو بن العاص وجامع التوكل وجامع القيروان تأثيرات حاسمة في المساجد الكثيرة التي بنيت لاحقاً في هذه الدول. سواء في أشكال هذه المساجد، أو في التقنيات المتبعة في إنشائها. هناك تأثيرات معاكسة بالطبع بعضها يأتي من الأطراف وبعضها يأتي من بعيد. فبحر أن هذه التأثيرات لا تفسر الجوهري الذي أرسنه العمارة الإسلامية المبكرة في القرون الهجرية الأولى. وإذا كان القرب يمثل حالة فريدة في هذا السياق - بحكم موقعه الجغرافي الفصفي وتعرضه للعالم لموجات هجرة بدوية قادمة من الجنوب - فإنه هو الآخر دليل على القاعدة وليس استثناء لها. فالعوامل البشرية للتعاوية القادمة من صحراء القرب لم تجتث ما سبل أن تم إرساؤه من عمارة. بل حافظت هذه الهجرات على الأصول المعمارية التي وجدتها وأضافت عليها وحسنتها. وهذا ما أوجد نوعاً من الاستمرارية الإقليمية لها في دولة القرب العربي التي تأتي عمارتها مزيجاً من هذه وتلك. وهذا أيضاً يأتي في سياق أعتبة العمارة الذي أشرنا إليه قبل قليل.

ديناميكية العمارة في الفضاء الشرقي من العالم الإسلامي

وعلى العكس من ذلك. فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي ليست بتلك البساطة التي تميز الشطر الغربي من العالم الإسلامي. ولذلك أسباب عدة. فبالشطر الشرقي من العالم الإسلامي يملئه اقوام ذوو تخلفات عرقية ولغوية وثقافية مختلفة. كما أن تاريخ كل منطقة مختلف عن الآخر. إضافة إلى تنوع الطيف في البيئة الجغرافية لكل منطقة على حدة. هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى تكوين أشكال وأنواع للبناء وأصناف الزخرفة. ولعوامل معمارية كثيرة لم يشهدها الشطر الغربي من العالم الإسلامي. نحن هنا أمام ثقافات مختلفة الصهوت على فترات مختلفة من الزمن ضمن ثقافة واحدة في ظل الإسلام. قد تختلف اللغات والأصول العرقية ومظاهر القياس والعادات في هذه الثقافات. غير أنها تشترك أيضاً في سمات تستمد جذورها من الدين الإسلامي الذي وحد إلى درجة كبيرة بين هذه الثقافات. وتعتبر العمارة الدليل الأبرز على دور الإسلام في صهر هذه الثقافات في بوتقة واحدة.

وإذا كانت العمارة في الشطر الغربي من العالم الإسلامي قد أسست في القرون الهجرية الأولى. فإن العمارة في الشطر الشرقي بعيدة كل البعد عن هذا الاختزال التاريخي. يعود السبب أساساً في ذلك إلى الموجات المتعاقبة من الهجرات الضخمة التي استمرت لتكتسح العالم الإسلامي في شطره الشرقي. والقادمة من السهوب الآسيوية لمدة تزيد على ألف سنة. فلما إن ترسخ الحكم العربي على المناطق الواقعة شرق العالم الإسلامي. فيما يعرف الآن بإفغانستان وأجزاء من الهند وإيران وأجزاء من تركيا. وما إن استتب الأمن للعرب في حكم هذه المناطق الجديدة. وما كانت الدولة العربية تبدأ بإنشاء عماراتها الخاصة بها. حتى بدأت

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية في مجملات وعراة والجمعية بربط

المرور الاتصالي شريحيها عن جسم الدولة العباسية مدفوعة بأسباب ثقافية أو دينية، غير أنها كانت في الأساس ذات نزعات عرقية انتمائية. وفي هذه الأثناء بدأت موجات الغزو الآسيوي الهندي فرائز التمدن في هذا الشطر من العالم الإسلامي. فقد هبت على العالم الإسلامي موجات كاسحة من الغزو القبلي القادم من أواسط آسيا، بدأ بالسلاجقة الخاقان قاتيموريين، وأخيراً الأتراك العثمانيون، هذه هي موجات التزوج الكبرى من أواسط آسيا إلى الفرائز الإسلامية في الداخل، غير أن هناك موجات نزوح أخرى لا تقل أهمية من داخل جسم الدولة الإسلامية باتجاهات مختلفة داخل الفضاء الشرقي للعالم الإسلامي، لقد تركت هذه الموجات تأثيراً حاسماً على تطور ونشوء العمارة الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، وفي شرقه أيضاً. إن الحصلة النهائية لهذه الموجات البشرية المتلاطمة المتكررة في التاريخ الإسلامي قد أدت إلى تشكيلتين متمكنتين، إحداهما للأشرف، وملازميتين للتاريخ العمارة الإسلامية في بعده الجغرافي والتاريخي معاً.

فمن جهة⁽¹⁾ تساهمت هذه الموجات في منع ظهور أنماط معمارية متطورة باستمرار، فها إن تستب الأحوال لهذه السلالة الحاكمة، أو تلكه، وشيهاً في بناء، عمارتها الخاصة بها، حتى تأتي عليها الموجة القادمة وتدمر ما بنى والأستة على ذلك أكثر من أن تحصى. إن بلدنا عريقاً في التاريخ كإيران، الذي تعود العمارة الإسلامية فيه إلى القرن الأول الهجري، لا يكاد يوجد منه شيء بالإمكان نسبته إلى تلك الفترة المبكرة من تاريخه بسبب التدمير الرهيب الذي أحدثه الغزول، ومن قبلهم أو من بعدهم الغزاة الآخرون تعاقبوا على حكم هذا البلد إلى ما يقرب من أكثر من ألف عام، وما يقال عن إيران يقال أيضاً عن كثير من دول العالم الإسلامي، التي تعرضت لموجات متعاقبة من الغزو القادم من أواسط آسيا، فلى على تلك موجات متعددة من الغزو في مراكز وأطراف العالم الإسلامي، حيث يهدم في موجة واحدة ما تراكم من أبنية طيلة عقود من الزمن. لقد أدت هذه الموجات المتعاقبة من الغزو إلى انقطاع مسيرة تطور العمارة الإسلامية، ومنعت تكون القاعدة الصلبة لبناء مجتمعات حضوية مستقرة، كما أنها منعت نشوء نظام اقتصادي وأسمالي مزدهر، يشجع على قياسي الثروة والاستقرار الاجتماعي الطويل الأمد، الضروري لحدوث تحولات نوعية في أشكال العمارة والاستيطان، وكنتيجة حتمية لذلك لم تطور العمارة أشكالاً وأساليب بناء جديدة، بل ظلت تتناسخ من مجموعة قليلة إلى أخرى بقليل من التغيرات، كما أن هذه العمارات هي عناصر جغرافية⁽²⁾ أو تذكارية تمجد حكاماً أو زعماء دينيين أو دنيين، وليست عمارات تجسد قيماً اجتماعية مدنية، وهذا بعد ذاته يقود إلى السؤال عن المحتوى الاجتماعي لهذه العمارة، وهذا سؤال مركزي في فهم طبيعة العلاقة بين العمارة والمجتمع الذي بنيت فيه، غير أن هذا الموضوع لأهميته يستوجب منهجية أخرى، وتفصيلاً يقع خارج نطاق هذا البحث.

أما النتيجة الأخرى، وهي مكتملة لسابقتها، فهي تشابه أشكال البناء والعمارة في كل فترة تاريخية بتلك التي سبقتها، كأن البناء اللاحق يستعيد البناء الذي قبله، مع بعض الإضافات البسيطة هنا وهناك، ولعل التطور الوحيد الذي كان يشهد باستمرار هو ذلك التعلق بالزخارف المعمارية، فهو أن هذا في حد ذاته أمر يدل على الثبات التاريخي للعمارة الإسلامية، وهو ما يؤكد القاعدة ولا يستثنيها، فالزخرفة - أساساً - لا تضيف إلى البناء الشيء الكثير، إنها فقط تجعله وإنكها لا تبتدع أنظمة فراغية وإشعاعية تنتج مبانٍ جديدة كلية، ليس هناك من سبب واضح لتفسير هذه الظاهرة، ولكن يبدو أن العمارة الجديدة تروث الكثير من العمارة التي تسبقها، ولكن قصر الوقت بفعل موجات القزح من أواسط الصعاري الأسبوية - والذي ينبغي لهذه العمارة أن تستغرقه لكي تتطور - يمنع هذه الأشكال المعمارية من أن تتطور تطوراً نوعياً في الشكل والحجم والارتفاع وفي أساليب الإنشاء، والأمل على ذلك كثيرة، فالبناء التيموري قد يُنسب - خطأً - نظراً إلى التشابه الحاد في الشكل وفي الزخرفة إلى بناء يعود إلى عصر السلاجقة، وبالإمكان نسبة بناء سلجوقي إلى عصر الخانات الغول، وهكذا، هذه الاستمرارية في الملامح العامة للبناء كالشكل، وغياب الفراغ الضخم، والتركيز المستمر على الزخرفة هي التي أضحت لامتداد، واستمرارية على هذه العمارة⁽¹³⁾ على طول تاريخ العمارة الإسلامية، وهذا عائد في أساسه إلى التأثير المباشر للغزوات البدوية القادمة من أواسط الصعاري الأسبوية، التي لم تكن فقط تمنع باستمرار تطور أنواع جديدة كلية في أنواع البناء بل تعطل أيضاً على انتقال أنواع البناء إياها بتكرار من سماتها المعمارية من منطقتي إلى أخرى، ومن عسير إلى الذي يليه من دون أي تطور نوعي يذكر، مما حرم العمارة من التطور الحقيقي، الذي كان ينبغي عليها أن تسلكه، والذي حدث في كثير من مناطق العالم الأخرى.

وإذا كان لبعض أقاليم العالم الإسلامي في شطره الشرقي خصوصية قد تلبس خارج هذه السمات، فإن التعمق في ملامح هذه العمارة يجعل هذه الفوارق هوارق في الشكل وليست فوارق في المضمون، فالعمارة في شبه القارة الهندية لا تعرف الزخرف كثيراً - على الأقل عند مقارنتها بالعمارة الصفوية في إيران، أو العمارة التيمورية في أفغانستان على سبيل المثال - غير أنها هي الأخرى لم تنشئ عمارات ذات فراغات فسيحة، أو أنواعاً جديدة للبناء تمكن تركيبة مجتمعات قد أصابت قدراً متقدماً في السلم الاقتصادي والاجتماعي، ولعل سيطرة الأضرحة على أنواع البناء الأخرى في العمارة المغولية، هي شبه القارة الهندية، دليل واضح على ذلك، فالقباب التي تغطي الأضرحة هي قباب مصمتة أو قباب من طابقين، وبالتالي فإنها بنيت لتعجيد البناء - الضريح - من الخارج، وليست لإيجاد فراغ فسيح يعاين فيه الناس نشاطاً اجتماعياً معيناً، كما قد يستنتج من أشكال القباب من الخارج وارتفاعاتها الضخمة.

حتى المساجد (الشكل 5)، فإنها هي الأخرى عبارة عن فضاءات ضخمة مفتوحة للخارج ومحاطة بأروقة من الجوانب، أما الفراغ السطوح والمطل فهو فقط في الجهة الموازية لحائط القبلة، وهو لا يتجاوز في مساحته ربع مساحة البناء، على أكثر تقدير.

قد تختلف الحال قليلا في العمارة العثمانية، التي اعتمدت على نظام القباب وأنصافها وأرباعها كنظمة قرآنية للمساجد العثمانية، وهي هذا الجانب، فإننا نلمس ما يمكن أن يكون الاستثناء الوحيد لفكرة الفراغ الفسيح (الشكل 6) في العمارة الإسلامية. غير أن هذا الفراغ يبدو مختلفا في تركيا، مهد الدولة العثمانية، عنه في بقية الدول العربية، التي شهدت بناء بعض المساجد ذات القباب التي تحاكي القباب العثمانية، إذ إن التكوين الفراغي والشكل وأنظمة البناء العثماني في تركيا تختلف عنها في بقية الدول العربية التي حكمها العثمانيون لمدة تزيد على أربعة قرون. إن عمارة المساجد في الدول العربية إبان الحكم العثماني، وإن كانت متأثرة بالمفهوم العثماني، لا ترتقي من حيث النوع إلى مثيلاتها في تركيا، حيث تأتي هذه المساجد نسخا مصغرة أو معوجة عن تلك التي كانت تبنى في إسطنبول وبورصة وأدرنة وكل بلاد الأناضول، فالتقويم الجمالية التي تحكم هذه المساجد ^(٣٧) أقل بكثير مما هي عليه في منشئها الأصلي، من حيث توزيع الكتل ودفقة الإنشاء وكبر الفراغ والتكوين العام للمساجد العثمانية صلبة، وهذا ما يجعل العمارة العثمانية وتجلياتها المختلفة في البلاد العربية تعبيرا جغرافيا بدرجات مختلفة.

غير أن هذه الاستثناءات - ومقتضياتها منها - لا تعكس في أطراف العالم الإسلامي شرقه وغربه - تبقى طواجر جغرافية تؤكد الدور الحاسم الذي تلعبه الجغرافيا في تكون العمارة الإسلامية، من المعروف أن الهند تمثل النصف الجنوبي للتمدن الإسلامي في آسيا، كما أن لها صفات جغرافية طبيعية وثقافية مختلفة، فمن الناحية الطبيعية تعتبر الهند مطلقا ضخما لأحجار الرخام (الأحمر منه والأبيض)، ومن الناحية الثقافية فإن الهند هي مهد الهندوسية، وقيل مجيء الإسلام تحت الهندو الجبال لينتوا معابد لهم في الصخر، وهكذا تبدو المعابد الهندية القديمة منحوتات ضخمة من الحجارة ذات تفاصيل تعجز العين عن الإحاطة بها، أما من الداخل، فإن الفراغ يختلف أو يكاد، لم تختلف الحال كثيرا في العمارة الإسلامية المغولية في الهند، فالضريح - باعتباره البناء المغولي بامتياز - هو عبارة عن ملحقة قُدّت من العجز، هو لم ينجح من الحجارة ولكنه يبنى بها، غير أن مقهره من الخارج لا يختلف كثيرا عن مثيلاته الهندوسية القديمة المنحوتة من الصخر، كما أن غياب الفراغ الفسيح تحت القبة في الضريح المغولي بقرب من هذه العلاقة، ولذلك فإن الأضرحة المغولية في العمارة الإسلامية هي الطرب ما تكون إلى المنحوتات الصخرية من الرخام الأحمر أو الأبيض، وقد أزيلت التماثيل من عليها (الشكل ٧) لكي تتلاءم مع معتقدات الدين

الإسلامي. وهكذا تبنى العمارة النقولية في الهند شاهدا حيا على أهمية العامل الجغرافي في تشكيل وتكوين العمارة.

يتكرر الأمر ذاته في العمارة العثمانية. ولكن على العكس تماما، يستمد الفراغ العثماني العالي والفسح جذوره من مصدرين اثنين. فمن ناحية تاريخية بالإمكان إعادة جذور المسجد العثماني ذي الفراغ الفسح والقبلة العالية الضخمة - أو ما يعرف بمدرسة المعمار سنان المعماري التركي الشهير - إلى أصول سلجوقية^(١٢). بدأت بقبة مركزية واحدة بدأت تكبر شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى الحجم الذي هي عليه الآن. غير أن هناك مصدرا آخر، ربما كان تأثيره أكبر في نشوء المسجد التركي ذي الفراغ العمودي، ألا وهي كنيسة أياصوفيا التي تعود عمارتها إلى عصر الدولة البيزنطية^(١٣) والتي حُولت إلى مسجد عندما استولى العثمانيون على القسطنطينية. حُولت أطيروا إلى منحدر بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية. وبسواء كان ظهور الفراغ العمودي الفسح في العمارة العثمانية عائدًا إلى أصول سلجوقية، أم إلى أن أيا صوفيا هي المثال الذي تم السير على منواله. فإن الجامع العثماني - بكل ما تطوّر عليه من إضافات في الحجم والشكل والفراغ - بقي حبيس منطقته الجغرافية، ولم ينتشر في كل المناطق التي انضوت تحت حكم الإمبراطورية العثمانية إلى أكثر من أربعة فروع. وما المعمار العثماني الطابع، المنتشرة في بعض الدول العربية إلا محاولات جغرافية بسيطة لافتضاء أثر تلك الجوامع المصلافة. وهكذا يظل النمط الجغرافي حاضرا بقوة في تشكيل الخطوط المربطة للعمارة الإسلامية.

عمودية البناء في الفضاء الفريقي عند العالم الإسلامي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الشطر الغربي من العالم الإسلامي، فإنّه بالإمكان إطلاق مفهوم «العمودية» لوصف بعض المفاهيم في العمارة في هذا الفضاء. فالعمارة في منطقة مثل إيران تختلف عنها في منطقة كتركيا، والعمارة في الهند تختلف عن تلك التي في أفغانستان وأوزبكستان وهي السهوب الآسيوية البعيدة من شرق تركيا، وحتى حدود الصين لها سماتها الخاصة بها.

نحن هنا أمام تعدد نوعي لأشكال مختلفة من البناء والتفاصيل مختلفة في نوع البناء الواحد. وبالإمكان الاسترسال في كثير من هذه التفاصيل. هذه التعددية هي ما يمكن أن يطلق عليها مفهوم العمودية. حيث يعتبر اختلاف أشكال البناء من مكان إلى آخر أهم سمات هذه العمودية مقابل التشابه الحاد في أشكال البناء في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. غير أننا - وكما رأينا من قبل - نجد هذه التعددية تبقى في سياق جغرافي بحت. فهذه الاختلافات عائدة أساسا إلى أسباب جغرافية بعنة تتعلق بموقع المنطقة وخصائصها الطبيعية والخلفيات الثقافية لسكانها، وموقعها على طريق الحروب والقوافل التجارية. هناك

فكرة وحدة العمارة الإسلامية مع مبادئها العامة والمبادئ الخاصة

عوامل تاريخية لها دور مؤثر بالفعل في تطور هذه العمارة، غير أن هذه العوامل لا تؤسس لعمارة عمومية بالمعنى الشامل للكلمة. المشهد المعماري في كل النطاق في هذا الفضاء واحد تقريباً، فهذا جامع يصحن مفتوح ملحق به ضريح، وهذا رباط واقع على أحد شوارع طرق القوافل، وذلك مدرسة ملحق بها مسجد وضريح، تصاحب كل ذلك منارات وبوابات تختلف طولا و عرضاً من مكان إلى آخر. هذه هي مواضع العمارة الإسلامية في هذا الفضاء، وتظل الاختلافات هنا اختلافات جغرافية يعمل التاريخ على صهرها وإزالة الفوارق فيما بينها، غير أنه لا يفسحها فصلاً كاملاً عن بعض، ولا يؤسس لحقب وفضول جديدة في العمارة، نظراً لعدم توافر الظروف التاريخية الملائمة^(١٧) لبناء عمائر جديدة كلية ذات مواضع جديدة.

لتميز العمارة الإسلامية - وبخصوصاً في فضائها الشرقي - بعمارة فريدة، إذ إن البناء الواحد هو عبارة عن عدد من الأبنية ذات الوظائف المختلفة، فالمسجد يأتي على شكل صحن مفتوح عادة ما يحتوي على ضريح في إحدى زواياه ومدرسة وغرف للطلاب وبعض الأنشطة الأخرى، لكل من هذه الوظائف المجتمعة في كتلة واحدة العديد من العناصر، إذ تتعدد التراسات المختلفة الأبعاد فوق قاعة الصلاة وفوق الضريح، وقد تطول الممرات وتقتصر تبعاً لموقعها الذي ينسب إليه. كما تشابه بوابات هذه المباني مع محاريب بعض المساجد، هذا التداخل يستمر بين الأبنية المختلفة ذات الوظائف المختلفة^(١٨) في كتلة معمارية واحدة (الشكل ٨)، جعل من الأبنية الإسلامية في الشرق نسخاً متشابهة لبعضها، هذا التداخل في وظائف البناء وأشكاله يعكس حالة من التكوين الاجتماعي، فكل من يتناول الأبنية المجتمعية للناس، وعدم الفصل الواضح فيما بينها، فارتباط المسجد بالضريح بالمدرسة هو انعكاس للترابط المؤسسة الحاكمة بالمؤسسة الدينية، وبالنسبة الاجتماعية التي تؤسس لهاذين التوسعتين، التين تعكسهما العمارة في مبادئها هذه. إن دمج الأبنية هذا يعني أن المجتمع لم يطور آليات اجتماعية واقتصادية لكي تتمكن كل مؤسسة من أن تستغل بذاتها في مجال العمارة، هناك حالات استثناء لهذه الظاهرة، غير أنها حالات معزولة كما سنرى لاحقاً. وهذا يقودنا إلى الحديث عن التكوين الاجتماعي لهذه المجتمعات، وهو أمر يقع خارج نطاق هذا البحث الآن.

التأثيرات الخارجية في المراكز

على الرغم من أن العمارة في الفضاء الغربي استعادت أصولها من المراكز الحضارية في قلب العالم العربي وانتشرت إلى الأطراف - كما مر آنفاً - فإن الصورة هنا تختلف كلية. لقد صاحب الفتح الإسلامية المبكرة التي قام بها العرب في القرون الهجرية الأولى إرساء تكتير من معالم العمارة الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، إلا أنه ما كاد الأمر يستتب لهذه العمارة وتطور عماراتها الخاصة بها، حتى بدأت التوجات البشرية القادمة من السهوب الآسيوية في التأثير الفضاء لذلك، فبدلاً من أن تطوّر هذه العمارة التي قدمت من

قلب العالم الإسلامي - الشام والعراق وإيران - فإن التواضع الجدد سرعان ما كبحوا جماح هذا التطور. لقد كان لهذه الهجرات العكسية القادمة من الأطراف تأثير حاسم⁽¹⁾ في تطور العمارة في هذا الفضاء. لقد كان لهؤلاء القادمين من أصقال الصغاري والمهوب الآسيوية، وهم بدو رعاء محاربون، دور في إضفاء مسحة بدوية عشائرية على الطابع العام لهذه العمارة. وبذلك فإن العمارة في هذا الفضاء لم تأخذ مجراها الطبيعي الذي كان من الممكن أن تسلكه فيها لو لم تتعرض هذه المناطق لهذه الموجات المتعاقبة من البد الآسيوي المتكرر في التاريخ الإسلامي؛ بدءاً من الأطراف نحو التراكز حائل من البد والجزر بين ما تم جلبه من قلب العالم الإسلامي وبين التأثيرات المضادة التي دائماً ما تصعب الموجات البشرية القادمة من أصقال المهوب الآسيوية. لقد كان لهذا التصادم بين عمارة التراكز وعمارة الأطراف دور حاسم في التأثير في مسيرة تطور العمارة الإسلامية في مجمل العالم الإسلامي عموماً. لقد أدى ذلك - في مجمل الأحوال - إلى استمرار النظم البنائية القديمة إياها، وإلى عدم وجود أنواع جديدة البناء فاقصورة تكاد تكون واحدة عبر ما يزيد على الألف سنة من التاريخ.

تكتيك البناء والهدم ودورها في تكوين عمارة العمارة الإسلامية

وهكذا تتجلى ثباتية البناء والهدم واضحة في تاريخ العمارة الإسلامية، حيث تبدو هذه العمارة كأنها عمارة بناء وهدم عضوي طويل الأمد، وليست عمارة عرفت أسلوب القفزات النوعية التي نلاحظها فيما عداها. تاريخية متواصلة - العمارة الأوروبية - على سبيل المثال - هي عمارة ذات قفزات نوعية. إذ إن كل عصر تاريخي في هذه العمارة لها سمات خاصة بها. وعندما يقال عمارة يونانية يعرف تماماً ما هي سمات العمارة اليونانية التي تميزها عن العمارة الرومانية والقوطية وعمارة عصر النهضة وصولاً إلى العمارة الحديثة. إذ إن لكل عصر قفزة نوعية خاصة به نقلت عمارة من شيء إلى شيء آخر. العمارة القوطية مثلاً ابتدعت الكاتدرائيات ذات الأقبية العالية والنظام الإنشائي العمودي المصاحب لها. بينما اكتشف فنائو عصر النهضة أهمية المنظور وانتقله من اللوحة الفنية ليصبح المسؤول الأول عن أشكال الأبنية والعلاقات والمدن في عصر النهضة، كما أن اهتمامهم بالتحج والفضون الجدارية⁽²⁾ قد انتقل أيضاً من فن الرسم وأصبح إحدى أهم مميزات هذه العمارة. غير أن شيئاً من هذا لم يحدث البتة في العمارة الإسلامية. بالأشكال المعمارية نستلم في التوالد من فترة إلى فترة، ومن منطقة جغرافية إلى منطقة جغرافية أخرى بتقيل من الاختلاف الطفيفي. والحال نفسهما يقال عن الكتلة المعمارية، وعن أساليب البناء، وعن علاقة الشكل بالفراغ وهكذا. لقد كان للتأثير البناء والهدم المذكور باستمرار في تاريخ العمارة الإسلامية في فضائه الشرقي، والعائد أساساً إلى الهجرات البدوية المتعاقبة من أواسط المهوب الآسيوية، الدور الحاسم في ذلك. لقد حافظت هذه الثباتية على مسار

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية مع سياتك ديفانجيه باريتامجيه بوندي

تطور واحد لم تتمكن العمارة الإسلامية من التفكاك منه عبر تاريخها الطويل، وهذا ما جعل تاريخ هذه العمارة محصلة التقاء مناطق جغرافية^(١) وتلاقح عضوي بفعل عوامل تاريخية قائمة على الغزو المجرد فقط، والظالي من أي تأثير توهي في هذه العمارة. وهذا ما يفسر الترابط العضوي وتشابه الأبنية في جميع أنحاء العالم الإسلامي بغض النظر عن الفترات التاريخية التي تفصل بين بناء وآخر.

البداية العمارة للخارج في المشرق الشرقي

وعلى عكس ما هي عليه الحال في الفضاء الغربي للعمارة الإسلامية، فإن العمارة في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي متجهة نحو الخارج - بداية فإن معظم الأبنية - مساجد أو أضرحة أو مدارس أو رابطة - في هذا الشطر تبني على قواعد بصرية كلاسيكية تعتمد على التماثل والإيهام. ولذلك فإن الواجهة التماثلية (الشكل ٦)، حيث المحور الرئيسي في الوسط والأبراج - منارات في الغالب - على طرفي المحور هي السمة الأساسية لواجهات معظم المباني في هذا الفضاء. أما هي الداخل - وما إن يستلزم القبة البوابة البهيرة فإنه ينتقل إلى فراغ (مسعر) غير مسقوف، وبالتالي فإن فكرة العشاء الفراغ تحت سقف واحد ليست موجودة في صحن البناء. فقط عندما يصل المرء إلى نهاية البناء (قاعة الصلاة المسقوفة في حائط الأبنية)، التي لا تتجاوز مساحتها في المادة ربع أو خمس المساحة الإجمالية للبناء، يصبح البرد داخل بناء مسقوف، تتعزز هذه الخاصية بالزخارف والتوش التي تزين هذه الأبنية من الخارج. إذ تبدو الجدران وبوابات وأبواب وعقود ومنارات الأبنية - على اختلاف أنواعها في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي من الخارج - كأنها مساحات مخصصة للتشبيك بمختلف التقنيات، وتشمل جميع الأنواع الزخرفية، هذا الاهتمام المدهش بالخارج تمزج واجهات ضخمة بمفردات معمارية غاية في القوة لا تلبث أن تختفي تماما هي الداخل؛ فالجدران وإن تمت زخرفتها في الداخل فإنها لا توازي في إتقانها وهي تعبيرها ما هي عليه حال هذه الجدران من الخارج. كما أن كمية الضوء التي تتسرب إليها في الداخل قليلة جدا مقارنة بأشعة الشمس الساطعة في الخارج التي تزيد من التأثير البصري لهذه التوش. وبالتالي فإن البناء الإسلامي في هذا الشطر يبدو كأنه يخاطب الخارج أكثر من اهتمامه بالداخل. ولعلنا العمارات الفولية في الهند والعمارة النوبارية - وخصوصا في سمروند - أمثلة بارزة في هذا السياق.

العلاقة بين الكتلة والفراغ في العمارة الإسلامية

عند النظر إلى معظم المباني الإسلامية في الشطر الشرقي من العالم الإسلامي، فإن المرء يلاحظ أبنية ضخمة من الخارج. تمثل الشباب والإيوانات والجدران أهم عناصرها. تبدو هذه المباني ذات كتل ضخمة، غير أن هذه الضخامة هي كتلة البناء لا تلبث أن تختفي في الداخل.

يعود السبب في ذلك إلى أن هذه الكتل إما أن تكون لبوابات ضخمة للقاعات الداخلية خلفها (الشكل ١٠)، وإما أن تكون مجرد كتل إنشائية لحمل البوابات، وفي كلتا الحالتين فإن الفراغ الداخلي، الذي توحى به هذه الكتل الضخمة استهلك في بناء أشكال ضخمة للإيهام من الخارج، ولم يكن هم هذه الكتل إيجاد فراغ فسيح بالداخل. ولذلك فإن هذه الكتل تعطي انطباعات زائفة بالفراغ، مما يضفي بدوره إلى فراغات غير صحيحة لهذه الأبنية. وبطبيعة الحال فإن ضخامة الكتل المعمارية وعدم اعتوائها على فراغات حية بالداخل يدلان على أهمية الجانب الإنشائي في هذه الكتل. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام أنظمة إنشائية متكررة، وقد استحوذت على مساحات ضخمة من مساحة البناء. أما الفراغات الحية التي توحى بها هذه الكتل فإنه لا وجود لها. وإذا ما عرف أن مادة البناء الرئيسية في معظم أنحاء العالم الإسلامي هي الطوب المحروق، الذي يستخدم بأساليب مختلفة من مكان إلى آخر، فإنه يصبح من المسلم به أن الأبنية الناتجة باستخدام هذه المادة لن تكون بتلك الضخامة المتشوهة نظرا إلى محدودية الطابوق في ابتداع أساليب إنشائية جديدة للذهاب بالبناء عاليا قدر الإمكان. ولعل تهديم معظم المباني التيمورية^(٣٢)، في غضون أقل من مائة عام على بنائها، دليل واضح على ذلك: إذ إن هذه الضخامة لم تكن لتناسب طموحات الزعماء التيموريين الذين بالغوا في انطباعات مبانيهم.

في المقابل فإن قابلية الطوب وشكله كمنصة زخرفية ولطبيخاته في مختلف الأشكال الهندسية قد أوجدت مدرسة زخرفية في العمارة الإسلامية، وشكلت معها لا ينضب لإنتاج وإعادة إنتاج أساليب زخرفية جديدة في معظم أنحاء الشطر الشرقي من العالم الإسلامي. وتعتبر العمارة السلجوقية في إيران وبلاد الأناضول مثالا واضحا على ذلك. وهكذا دائما تكون الزخارف^(٣٣) هي النجاة الأوسع (الشكل ١١) الذي ما فتئت العمارة الإسلامية تستكشفه باستمرار. مساعد على ذلك غياب الحجر كمادة أساسية في البناء. ومن المعروف أن الحجر مادة يمكن استخدامها من بناء فراغات فسيحة، وهذا ما يفسر فراغية العمارة العثمانية التي اعتمدت في بنائها بالكامل على الحجر.

العلاقة بين المباني العثمانية كعالم معمارية وتعبيرها الحضري المظاهر

تتفاوت العلاقة بين العالم المعماري الرائدة على مستوى العالم الإسلامي وبين محيطها الحضري المباشر. بعض المباني تتماهى في نسجها الحضري المباشر وتذوب فيه. يتساوى في ذلك شرق العالم الإسلامي وغربه، وإن كان ذلك واضحا أكثر في الشطر الغربي من العالم الإسلامي. ولعل الجامع الكبير في أصفهان بإيران (الشكل ١٢)، وجامع القرويين في فاس بالغرب دليلا واضحا على ذلك. وإذا كانت هذه المباني تختلف عن بيئتها المجاورة لها في النوع والشكل فإن طريقة دمجها بمحيطها المباشر قد وفر لها نوعا من الانتماء إلى بيئتها المجاورة. غير أن الكثير من العالم المعمارية في العالم الإسلامي تبدو منسجمة مع محيطها.

سواء أكان محيطاً حضرياً أم كان مجرد قضاء خال من السكان، يعود السبب في ذلك إلى أن القرض من إنشاء هذه المباني (المنازل التذكارية) (الشكل ١٢)، والأضرحة (على سبيل المثال) منفصل عن الاستخدام اليومي المكثف من قبل عامة الناس. وهناك الكثير من المباني ذات الصيغة الرسمية التي تمنح قواعد بصرية صارمة في عمارتها وتثير المدارس التعميرية^(٣٤)، خصوصاً تلك التي في ميدان الراجستان بسميرقند) أوضح مثال على ذلك. هذه المباني على قدر عالٍ من التكوين البصري والمعماري. والحال تطبيق على العديد من الأضرحة والخانات المنتشرة في هضبة الأناضول. وهنا يمكن التمييز بين عمارة المعالم المنشأة لأغراض بعيدة تماماً عن الأغراض الدينية أو المدنية التعارف عليها، وبين إنشاء التذكارات مازال القرض من إنشائها متار جدد بين المدارس إلى اليوم.

المدن المخططة والحدود التقليدية في العمارة الإسلامية

يرتبط بهذه الخاصية الشكل العام الذي تتخذه المدينة الإسلامية. المدن المخططة - أو تكون أكثر دقة - ما وصل إلينا من هذه المدن - نادرة بالفعل. إذا ما أخذ في الاعتبار الاتساع الجغرافي والامتداد التاريخي للعالم الإسلامي، فمعظم المدن التعارف على أنها إسلامية، كمعظم العواصم والمدن الكبرى في العالم الإسلامي. نشأت نشأة تقليدية. تختلف المدن المخططة عن المدن التقليدية بظاهرها العظمى في الخطوط المتعددة والشوارع الطويلة - ليس بالضرورة لحرمة المركبات - أي كما نرى في - والساحل المتفرقة والحدائق والقصور. أما المدينة التقليدية (الشكل ١٣) فهي على عكس ذلك تماماً. وإن أرقعة ضيقة وقصيرة وغير متعامدة. يكاد يعدم وجود الخط المستقيم فيها. المدينة المخططة يربطها الحائط. أما المدينة التقليدية فينبغيها الناس على طرقات طويلة من الزمن. المدينة المخططة هي مدن هندسية. أما المدينة التقليدية فهي مدن عضوية.

ويبدو أن كلا النوعين من المدن ينتمي إلى سياقه السياسي والاجتماعي الخاص به. فالمدن المخططة تزوي شريعة معينة من الناس^(٣٥). لهم وظيفة معينة في الدولة. ولهم أسلوب حياتهم الخاص بهم أيضاً. أما المدينة التقليدية فهي مدينة من الناس وإليهم، يقطعها جميع الشعب، ويستثناء سامراء (الشكل ١٥)، عاصمة الدولة العباسية في أوج ازدهارها، التي لم تعمر كعاصمة للتخلف لأكثر من ثمان وخمسين سنة - وهو استثناء له دلالاته في تاريخ الدولة العباسية - إضافة إلى بعض أحياء المدن العربية - كالقاهرة في بعض مراحل نموها، ومدينة الزهراء في الأندلس - ومدينة فاتح بور سكري بجوار أكر في الهند، ومدينة أصفهان عاصمة الدولة الصفوية في إيران. وهي أمثلة قليلة لا تنكس البعد الزمني لتاريخ الدول الإسلامية - فإن غياب المدن المخططة يبعث على تساؤل غاية في الأهمية عن الآليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المسؤولة عن بناء المدن الإسلامية. ويهدف الإيجاز في هذا البحث

هناك هناك جانيون أساسيون للإجابة عن سر ذلك التساؤل. يتعامل الجانب الأول في ظاهرة البناء والهدم، التي تسم تاريخ العمارة الإسلامية، التي تم التطرق إليها آنفاً، إن هذه الجدلية تجذب جزئياً فقط عن سر غياب المدن المخططة في العالم العربي والإسلامي. فقلد كان للموجات البشرية الفارحة من الشرق تأثير كارثي على تاريخ العمارة الإسلامية. في جميع الدول التي اجتاحتها هذه الفتوحات، ابتداء من صحراء مغوليا وصولاً إلى القاهرة. لقد أنت موجات التدمير المنتظمة هذه على الأخضر واليابس، ويكفي أن عاصمة الخلافة بغداد لم يبق منها أثر ذو مغزى يشهد على ما وصلت إليه عاصمة الخلافة العباسية لأكثر من خمسة عقود قبل سقوطها في أيدي التتار. وفي على ذلك بقية المدن والأمصار التي تعرضت لذلك الموجات التدميرية باستمرار. فغير أن غياب المدن المخططة متعلق أيضاً بديناميكية المجتمع العربي والإسلامي، وعلاقة شرائح المجتمع ببعض، وعلاقة المجتمع بالدولة، وهنا نقفز إلى الأذهان أفكار عالم الاجتماع العربي ابن خلدون، المتعلقة بالدولة والعصبية والمعمران. وهذا في حد ذاته مجال يحسب للبحث والدراسة، وهو يحتاج إلى منهجية مستقلة خاصة به لتوضيح أثر ذلك في شكل المدينة العربية والإسلامية.

الخلاصة

العمارة الإسلامية ظاهرة على درجة عالية من التعقيد، نظراً إلى الاستمرار الجغرافي الهائل لها والزمن الطويل، الذي استغرقته في مظهرها تطورها، وإلى العدد الكبير من الأعراف والتقاليد التي تطوي عمارتها تحت هذا المسمى. وعلى الرغم من صعوبة المصطلح جغرافياً وتاريخياً فإن للعمارة الإسلامية مشروعات متعددة تجعل منها وحدة عضوية قائمة بذاتها، وتميزها عن غيرها من عمارات الثقافات الأخرى.

إن ظاهرة بهذا الحجم من التعقيد والتشابه لها سمات محددة لها، وبالتالي فإن التعرف على هذه السمات من شأنه أن يعين على فهم هذه الظاهرة وتفكيكها. لقد استخلصنا في هذا البحث المبدئي بعض المفاهيم والأفكار التي من شأنها أن تعيد فهم العمارة الإسلامية بدرجة أوضح. لقد رأينا أهمية العامل الجغرافي في التأثير على سيورة العمارة الإسلامية، العمارة الإسلامية بحكم جغرافيتها هي صراع مستمر ضد الطبيعة متعلقة بالصحراء، وهي في سياق تاريخي هي صراع أيضاً ضد الموجات البدوية المتعاقبة التي تأتي من أعماق الصحاري الأسبوية، شكلت هذه القطاعات الصحراوية والزمنية عوامل كبح لاستمرار العمارة الإسلامية في أن تطور مفردات معمارية نوعية تختلف من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وبالتالي فإن المحصلة النهائية لذلك هي تكرار مستمر لأنواع وأساليب وقلبية البناء نفسها، وهكذا استمرت العمارة الإسلامية زهاء تاريخها الطويل في السهر على النوال نفسه، ولم تعرف

قراءة نقدية للعمارة الإسلامية في سياقها الحضاري والثقافي وحديث

التفكك النوعية التي عرفتتها سماتر الثقافات الأخرى. وهذا ما يفسر الاستمرارية التاريخية للعمارة الإسلامية في بعد واحد . وبطبيعة الحال. فإن هذا الاتجاه الأحادي للعمارة الإسلامية مرتبط أشد الارتباط بالعوامل الثقافية والاجتماعية المعينة. والأساليب التي تمت بها إدارة شؤون الدول الإسلامية في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية. التي جعلت منه أمراً واقعاً. انعكس تأثيره على العمارة. وهذا بدوره يحتاج إلى بحوث أخرى ذات منهجية خاصة. لفهم كيفية استجابة العمارة لهذه العوامل. لقد تجنب هذا البحث. عن عمد. الإشارة إلى مناطق الاحتكاك بين الفضائين الكبيرين للعمارة الإسلامية. وخصوصاً في أرض العراق والشام. أما مصر فإنها تعتبر حالة خاصة يجتمع فيها الفضائان الشرقي والغربي.



جماليات المفردات المعمارية في المجتمعات العربية والإسلامية سلطنة عمان المعاصرة

د. يحيى حسن وزيرحي⁽¹⁾

١ - مقدمة

تبدو عملية استكشاف جماليات مفردات العمارة الإسلامية وعناصرها من الوجهة البحثية النظرية سهلة، نظراً إلى أن هذا الموضوع قد تم تناوله في العديد من الدراسات والأبحاث السابقة، التي كانت في معظمها تقوم بإبراز الجوانب الجمالية فقط، في مفردات العمارة الإسلامية، وبخاصة المساجد والقصور ومسكن طلبة القوم، أي أن التركيز كان على دراسة جماليات العناصر الزخرفية على المبنى الموجودة فيه.

ولكن التعمق في دراسة جماليات هذه المفردات والعناصر المعمارية والزخرفية، كأداة لنقل الموروث الثقافي للمجتمعات العربية الإسلامية بما تحيطه من خصوصيات متغيرة، يعتبر تحدياً للباحثين في مجال العمارة الإسلامية والتراثية بصفة عامة، وذلك لأن محاولة استرجاع العلاقة ما بين الجمال المادي (الشكل الظاهري) المتجسد في مفردات التراث المعماري الإسلامي، والموروث الثقافي (ما وراء الشكل) للمجتمعات العربية المسلمة، موضوع تكتله صعوبات متعددة خصوصاً في ظل غياب تقاليد بحثية واضحة في هذا المجال.

إن الباحث في مجال العمارة الإسلامية يلاحظ أن التعامل مع التراث المعماري يقتصر في غالب الأحيان على دراسة أو استلهام النواحي التشكيلية أو الزخرفية فقط، دون التعمق في

(1) محاضر بكلية الآثار - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية.

بداية المعراء المعمارية مع المجتمعات العربية والإسلامية

معرفة المرجعيات التي ساهمت في إبراز القدرات والعناصر المعمارية بصورة قوية معينة، بحيث أصبحت تشكل اللغة البصرية الميزاة لباني المجتمعات العربية الإسلامية.

إن محاولة استكشاف الجوانب الإبداعية الكامنة في مفردات المعمار الإسلامي، طرقت علينا أن يكون منهج تناول لهذا الموضوع مغايراً عما سيطر من دراسات وأبحاث أخرى أجريت في هذا الشأن، لذلك فقد ارتأينا أن الاقتصار فقط على الدراسة التقليدية للجوانب الفنية والجمالية للعناصر المعمارية العربية لن يفي بالهدف الأساسي لهذه الدراسة، وهو التعمق في فهم الظاهرة الإبداعية والجمالية في معمار المجتمعات العربية الإسلامية، بفرض الاستفادة منها لتطوير العديد من جوانب الفكر المعماري المعاصر في هذه المجتمعات.

كما أن أسلوب العرض العام لهذه القدرات والعناصر المعمارية باعتبارها موجودة في كل العناصر الإسلامية بطول وعرض العالم الإسلامي لن يقدم أيضاً الهدف من هذا البحث، لأننا نرى أن التركيز على حالة بعض المجتمعات الإسلامية سيكون أكثر فائدة في إبراز وتوضيح العلاقة بين الشكل الجمالي لعنصر ما، وثقافة المجتمع المحلي التي ساهمت في إبرازه برونق فنية معينة.

إن النهج البحثي الذي ارتأينا أن يظهر من خلال المراحل المتتابعة التالية:

- أ - اختيار أحد المجتمعات العربية الإسلامية نموذجاً لإجراء الدراسة البحثية عليه، مع إمكان أن تتم الدراسة ذاتياً بالنتيجة نفسها على مجتمعات أخرى، ومن خلال دراسات أخرى.
- ب - تحديد ودراسة المرجعيات التي ساهمت في تشكيل البروز الفنية والجمالية العامة والخاصة هذا المجتمع، وأثر ذلك في أسلوب تصميم الباني التقليدية بتوحيدها المختلفة (دينية، سكنية، دفاعية، ... الخ)، وهذا المستوى يعتبر المستوى العام من الدراسة.
- ج - دراسة استكشافية مكملة للجوانب الفنية والجمالية للمفردات والعناصر المعمارية بالباني التقليدية من الخارج والداخل، وهذا المستوى يمثل المستوى التفصيلي الخاص من البحث.

د - رؤية تحليلية للباني المعاصرة بالمجتمع محل الدراسة، لمحاولة معرفة القدرات والعناصر المعمارية التي مازالت تخاطب اللغة البصرية والذاكرة الجماعية لأفراد هذا المجتمع، وتعتبر من الرموز التشكيلية المكررة الاستخدام في هذه الباني المعاصرة.

هـ - انتقاء بعض من هذه القدرات التراثية الجمالية، ومحاولة تطويرها بأسلوب علمي، من أجل ألا يقتصر استخدامها في الباني المعاصرة على الجانب التشكيلي فقط، بل استخدامها أيضاً بشكل وظيفي جديد، يساهم في الارتقاء بمستوى تصميم الباني كما يحترم الخصوصية الثقافية لهذا المجتمع.

٢ - ماذا سلطنة صمد والذات ؟

يلفت نظر الدارس والمُتأمل للعمارة الإسلامية وجود روح واحدة تسري في مياني وجماليات هذه الحضارة، وهو ما يمكن أن نشير إليه بمصطلح «الوحدة». ولكن في الوقت نفسه يلفت النظر أيضاً وجود الاختلافات والتباعدات في بعض التفاصيل الفنية، ربما تبدو ظاهرياً أو شكلية من أول وهلة، وهذه الاختلافات تظهر من دراسة العنصر المعماري نفسه في عمارة مجتمع إسلامي وآخر، وهذه الاختلافات والتباعدات يمكن أن تشير إليها بمصطلح «التنوع»^١.

إن العديد من المجتمعات الإسلامية المحلية يمكن أن تشكل مثلاً نموذجياً لدراسة مفردات العمارة الإسلامية، وعلى الرغم من ذلك فلهذا وقع اختيارنا على العمارة العمانية التقليدية كنموذج يمكن أن يحقق ما يصبو إليه هدف هذا البحث، ولأنه لا الهنا الاختيار أسباباً ودوافع سنوضحها فيما يلي:

١ - تم إغراء الكثير من المؤلفات المعمارية لدراسة المعمار في العديد من مناطق العالم الإسلامي، ومن أهم هذه المناطق والمدن - على سبيل المثال - مدينة القاهرة التاريخية أو الأندلس أو المعمار في تركيا وإيران والهند^٢، لذلك فقد كان من الأهمية بمكان اختيار منطقة أخرى لم تحظ بالنفس الكافي من الدراسة والتحليل لإبراز الوجه المعماري الإسلامي فيها.

٢ - الفكرة السائدة من وجهة البعيد من الثقافة العربية هي منطقة الخليج فكرة مبنية فقط على الربط ما بين هذه التهجئة واكتشاف البترول، مع إغفال أن هذه البلاد لها موروث فني وحضاري لا يمكن نفي البصر عنه، وهو ما يتجلى بصورة كبيرة على سقطة صمان، كواحدة من الدول الخليجية ذات الجذور الحضارية والتاريخية العميقة، ومن هنا كان من الواجب تلميح هذه النظرة الضيقة والفكرة السائدة بإبراز جماليات العمارة العمانية التقليدية كنموذج مثالي ومهم للعمارة التراثية في منطقة الخليج العربي.

٣ - إلى جانب ما سبق فإن البيئة العمانية - من الناحية الجغرافية والمناخية - لا تمثل كلها نسخاً واحداً (الشكل ١)، بل تتصف بالتنوع والتمايز، مما يشري التجربة الحياتية والفنية للإنسان العماني، ويجعلها ذات أبعاد مختلفة وأبست أحادية الرؤية، كما سترى فيما بعد.

٤ - أما الدافع الرابع فهو دافع شخصي يتعلق بمقدم هذا البحث، حيث أبحث له فرصة التعرف على التراث المعماري العماني - من خلال الدراسة التمهيدية العلمية والزيارات الميدانية - بما يحويه من كنوز ومفردات جمالية غير معروفة ربما للعديد من المتخصصين في مجال العمارة والأثار الإسلامية، وهو ما يجعل عرض وتحليل جماليات هذه العمارة ينأسس على رؤية بها قدر كبير من المعرفة والتعمق.

٣ - المرجعيات التي شكلت الرؤية الجمالية للمجتمع العماني

توجد مقولة معروفة ومتداولة بين الباحثين والكتاب في مجال الفنون بصيغة خاصة، مؤداها أن «مسائل الجمال نسبية وشخصية»^(١)، بمعنى أن الذوق الفني والرؤية الجمالية يختلفان من أمة إلى أخرى، بل وربما من فرد إلى آخر داخل الأمة الواحدة، وهي مقولة صحيحة إلى حد بعيد، ولكن الأهم من تقرير هذه المقولة وترديدها هو محاولة فهم لماذا تختلف الرؤية الجمالية بين الشعوب والمجتمعات، أو بين أفراد المجتمع الواحد وبعضهم البعض.

يمكن القول إن الإجابة عن هذا السؤال تكمن بصورة كبيرة في اختلاف المرجعيات التي تشكل رؤية وفهم الإنسان للحياة بصفة عامة، وبالتالي تؤثر في أسلوب حياته وعاداته وتقاليده ومبادئه وفنونه، بل ومعتقداته أيضا، وهو ما عبر عنه «كيت» بأن جمال الشيء لا يتوقف على طبيعته، بل على حرية الإدراك والتخيل، وهو ما عبر عنه شارل لافور بمصطلح «علم الجمال الذاتي»^(٢)، وإن كان هذا لا يعني بالطبع من وجود بعض الصفات الموضوعية، كالنسب أو الألوان أو التشكيل، التي تعطي على العمل الفني أو العنصر المعماري صفات جمالية لافتة للنظر.

ولكن ما المقصود باختلاف المرجعيات التي تؤثر في الرؤية الذاتية للجمال أو العنصر الفني؟ من الناحية الفنية فإن «الرجع، ما يرجع إليه في علم أو أدب من عالم أو كنهيا»^(٣) ونحن عندما نستخدم لفظ «المرجعيات» لم نفهم من هذا الاستعمال حصره في مدلوله التقني المحدد تماما، بمعنى أننا نقصد من استعمال لفظ «المرجعيات» هنا كل ما يرجع إليه الإنسان ليستمد منه مفاهيمه ورؤيته للحياة بكل ما تحويه من مواقف وتطلعات بصفة عامة، وإن كان بالطبع يدخل ضمن هذه المرجعيات المعنى اللغوي أيضا، أي «مرجعية المعرفة، التمثلة في العلوم والمعارف المتاحة للإنسان باختلاف الزمان والمكان».

وتصبح هذه المرجعيات باستمرار في التطلقات التي توجه وتشكل المفاهيم الإنسانية للحياة، وتظل هذه المرجعيات هي المحركة للإنسان، سواء كان ذلك بوعي منه أو بغير وعي في بعض الأحيان، بحيث يرجع إليها باستمرار مستلما منها ما يمينه في جميع مواقفه ورائته وتصرفاته. وباختلاف هذه المرجعيات من مجتمع إلى آخر تختلف الرؤى والمفاهيم. ويتنوع الإبداع الفكري والمادي والفني للحضارات أو المجتمعات الإنسانية بصفة عامة.

وإذا أردنا أن نقرر بصفة عامة المرجعيات الأساسية التي ساهمت في تشكيل فكر ووجدان الإنسان على مر العصور، وتطبيقا بصورة أكثر تفصيلا على الإنسان والمجتمع العماني من أجل استكشاف دورها (المرجعيات) لتؤثر في رؤيته الفنية والجمالية، فنستجد أنها لن نخرج في غالب الأحيان عن ثلاث مرجعيات أساسية هي:

3- 1 - المرجعية الدينية:

وتلعب بها المعتقدات الدينية التي يؤمن بها الإنسان، وتنعكس واضحة في الممارسات التعبدية التي تشيع الجانب الروحي عند الإنسان، من خلال عبادته للإله الذي يؤمن به، وتساهم بتصويب وأخر في تشكيل رؤيته ومواقفه المختلفة في جميع مناحي الحياة والتعامل مع الآخرين. وبالنظر إلى عمان نجد أنها تعتبر من بين الدول الأولى التي لبث دعوة النبي عليه الصلاة والسلام إلى الإسلام، وإذا كان الصحابي الجليل سائر بن جهمية السعدي هو أول من أسلم من أهل عمان، فإن إسلام أهل عمان ما كان لهم دون دور عمرو بن العاص، الذي جعل رسالة النبي عليه الصلاة والسلام إلى عبد وجيفر ابني الجندبي اللذين كانا يشتركان في حكم الجانب العربي من عمان، وكانت الرسالة تحمل مضمون رسائل النبي عليه الصلاة والسلام نفسه إلى الملوك الآخرين، كهرقل إمبراطور الروم، وكسرى فارس، ومالك الحبشة وغيرهم¹³.

وعلى أثر هذه الرسالة دعا عبد وجيفر وجوه قبيلة الأزد الذين فروا اعتناق الإسلام، وعلى ما يبدو فإن القسم الأكبر من السكان العرب قد اتبع خطاهم فاعتنقوا الإسلام طائعين، إلا أن الفرس الذين كانوا على الساحل أبوا الدخول في الإسلام، فكان أن طردوا على أثر ذلك من عمان.

ويعتبر المذهب الإباضي، الذي دخل على يد الأندلسيين إلى عمان أحد المذاهب الإسلامية المهمة في عمان، وهو منتشر أساساً بين أهالي المنطقة الداخلية من البلاد، أما المذهب الشافعي فهو منتشر بين قبائل منطقة الظاهرة وجنوبي المنطقة الشرقية، وبين بعض قبائل ساحل الباطنة، أما بتويعي - في جعلان - فقد تخلوا عن المذهب الإباضي والتبعوا المذهب الشافعي خلال توسع الدولة السعودية في أوائل القرن التاسع عشر، أما أتباع المذهب الشيعي فلم وجود لا يمكن إغفاله في المدن الساحلية، خصوصاً بين صفوف التجار، ومنهم الخويزة والقواشي الذين يعود أصلهم إلى جعفر آباد بالسند، وقد أقاموا في مطرح منذ عدة عقود ولهم مسجدهم الخاص الذي يطل على البحر¹⁴.

ونحن هنا لنتناه بعدد توضيح الفروق الجوهرية بين المذاهب الإسلامية التي يعتنقها أهل عمان، فهو ليس من أهداف هذه الدراسة، ولكن كل ما يهمنا أن نوضحه هنا هو أن التنوع المذهبي للوجود في المجتمع العماني قد ساهم - كما سئرى - في اختلاف الرؤى التصميمية، وبالتالي الجمالية، بالذات في عمارة المساجد، وبالأخص على مستوى بعض المفردات والعناصر المعمارية، وجوداً واختفاءً أو تنوعاً واختلافاً.

هناك مدارس للمساجد التقليدية في عمان يمكن أن يميز بين نوعين أساسيين من المساجد، النوع الأول هو المساجد التقليدية المنتشرة أساساً في المنطقة الداخلية، حيث يتركز اتباع

بعض السمات المعمارية للمساجد العربية والإسلامية

المذهب الأياضي. والنوع الثاني من المساجد هو مساجد أتباع المذهب الشيعي في المناطق الساحلية. وفيما يلي سنحاول توضيح الفروق التصميمية الأساسية بين النوعين، التي انعكست بطريقة الحال على أسلوب تصميم المفردات والعناصر المعمارية.

2-1-1- مساجد المنطقة الداخلية (أتباع المذهب الأياضي):

يمر مساجد المناطق الداخلية مصلون يلتزمون في الغالب الأعم إلى المذهب الأياضي، ويعيشون ضمن مجتمعات مثباتية، تتمتع بروابط اجتماعية قوية، مستندة على أسس قبلية وعشائرية تقليدية، وتتمسك مساجدهم بالبساطة والشفافية الروحانية، التي تنعكس في أسلوبهم المعماري البعيد عن البهجة أو كثرة الزخارف، باستثناء محاريب هذه المساجد، التي تتميز بتكثيف العناصر الزخرفية وكثافة آيات من القرآن عليها، فتمسك هذه المحاريب وفيها وفيها وجمالها واضحا وأخلاقا لا يمكن تجاوزها، (الشكل 2).

وتتميز مساجد المذهب الأياضي أيضا بعدم احتوائها على منبنة، وربما يكون ذلك للحفاظ على النعمة المعمارية لهذه المساجد الدينية النورية، الذي بناء الرسول عليه الصلاة والسلام بعد الهجرة من دون منبنة، وذلك لأن أتباع المذهب الأياضي لا يقبلون تحديث تصميم المساجد، بل يؤكدون تقديمهم بالنمط المعماري نفسه للمساجد في العصر الإسلامي الأول، حيث كان البناء للصلاة يتم من فوق سطح المسجد أو من ساحة الأمامية¹.

وبصفة عامة، فإنه يمكن للمنتسب لمساجد المساجد القديمة في المنطقة الداخلية من عمان ذات الأغلبية السكانية الأياضية المذهب أن يلاحظ عدة أشياء منها²:

- 1- البعد عن الزخارف والبهجة في كل عناصر ومفردات المسجد باستثناء المحاريب.
- 2- عدم وجود الفتحات فيها بوجه عام، فيما عدا ارتفاع بسيط به فتحة موصلة لسطح المسجد، ويسمى بالبوحة (مباردة من قبة صغيرة في أحد أركان قاعة الصلاة)، (الشكل 3).
- 3- لا توجد بهذه المساجد قباب، بل إن سقفها مستو مكون من خشب الكندل أو جنود الخيل أو الأشجار الأخرى، التي تتميز بصلابتها، وتحمل ثقل السقف وبعض اللش أو السمسم أو الحصر.

2-1-2- مساجد المنطقة الساحلية (أتباع المذهب الشيعي):

أما إذا انتقلنا إلى المساجد المنتشرة على طول الساحل العماني ذات الأغلبية السكانية الشيعي إلى مذهب أهل السنة، فنجد أنها تعكس الطابع الانتقالي الذي طوره البنانيون، إضافة إلى رؤية الفنانين على تحويل بناء المساجد وعمارتها عبر تواصلهم مع الثقافات والشعوب الأجنبية من خلال التجارة، أو تلك التي نشبوا بها من خلال إقامتهم فترات طويلة بالخارج. وتتميز مساجد المناطق الساحلية بمكانتها المزهرة والنعمة (الشكل 4)، ومنها الأسطوانية الشكل، كما في مساجد قرية أبو بكرة الساحلية بولاية شناس بساحل الباطنة. وبهذه القرية

ثلاثة مساجد يرجع بناؤها إلى القرن الثاني عشر الهجري^(١١)، ومنها القلآن القريبة الشكل كما في مسجد الزواوي الذي بُني أواخر القرن التاسع عشر في مسقط القديمة، ويعد من أبرز المساجد القديمة بمسقط^(١٢)، ومنها أيضاً القلآن الثمينة - وإن كانت قليلة - كما في أحد المساجد الواقعة شمال شرق المسجد الكبير بحي صلالة القديم بمحافظة ظفار الجنوبية^(١٣).

وحسب في حالة غياب القنطرة، فإن العين لن تعطى تأثيرات الثقافات الإسلامية على تصميم المسجد، ويظهر ذلك في الطهر الخارجي للمسجد باستخدام بعض المواد غير المحلية مثل الطوب أو القرميد المصنوع على النار، الذي يستخدم بكثرة في منطقة صحار - كما يظهر في شكل الأقواس المستعملة، إضافة إلى استخدام الجص بكثافة في الزخرفة والتجميل^(١٤).

فمثلاً عن أن مدينة «قحبات» التي تقع على الساحل الجنوبي الشرقي لعمان تحتضن أحد أهم الأضرحة الدينية، وهو المعروف شعبياً ب«سريح» بيبى مريم، (الشكل ٥)، وهو ينتمي إلى نمط الأضرحة التي تعود إلى الفترة ما بين القرنين السادس والثاني عشر الميلاديين^(١٥)، ونرى في تصميم منطقة الانتفال بقية السريح أحد الأمثلة النادرة لاستعمال القنصلات^(١٦) في العمارة العمالية التقليدية.

وإذا كانت مساجد المنطقة الداخلية وبالقرب من ولايات لا تسعمل القباب في تصفيف المساجد، فهناك ظاهرة تستحق الاهتمام، تميز مساجد ولاية جعلان بني بو علي بالمنطقة الشرقية، وهي أن أسقفها تتكون من مجموعة من القباب تحدد عددها مساحة المسجد، ولإزالة بعض هذه المساجد بأكملها حتى الآن.

ومن أهم أمثلة هذه المساجد جامع آل حمودة في محلة الطاهر، وهو مبني بالجص والحجر، ويعبر بداخله طح ماء، ويستغل أن ينام كان تركة آل حمودة قبل ١٠٠ عام، ويتكون سقفه من مجموعة من القباب عددها ١٨ قبة (الشكل ٦)، وبداخله ٢١ أسطوانة وخمسة أروقة وعدد كبير من الأقواس، ومحراب أنيق الشكل، ويحيطه منبر بُني على الطراز القديم^(١٧).

ومن أهم العناصر المعمارية الداخلية الموجودة في المساجد القديمة، في المناطق الساحلية، وجود النافير، سواء كانت خشبية الصنع، مثل النبر الخشبي المتميز الموجود بالمسجد الكبير بحي «الحافة» بصلالة، أو النافير البنية على هيئة عدة درجات، بسيطة، أو تلك التي تشكل مع المحراب المجوف وحدة تصميمية واحدة، كما في مسجد «سج» بمحافظة ظفار، أو بعض المساجد العمانية الأخرى، كما في المسجد الكبير بصلالة وفي بندر عيسى بشمال عمان، وفي مسجد بجوار سوق السمك بمطرح، وأحد المساجد بشمال صحار^(١٨).

٣-٢ - المرحضة البهنية:

وتقصد بها الإطار المكاني الذي نشأ الإنسان فيه، وارتبطت حياته به، ويستمد منه القنومات الأساسية لمعيشته ووجوده، بتوفير حاجاته الأساسية من غذاء وكساء ومأوى.

مناطق العروات الصحارية مع العروات الحربية والإسلامية

تقع سلطنة عمان في أقصى الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية، وتبعد بين خطي عرض 16.30 و 20.20 درجة شمالاً، وبين خطي طول 51.50 و 59.10 درجة شرقاً، وعلى ذلك فإن عمان تقع شمال مدار السرطان وجنوبه، فتشتمل بذلك إلى المناطق الحارة الجافة للكرة الأرضية، إلا أن بنيتها امتدادات المناخ الاستوائي، وتبلغ مساحة عمان 309 آلاف كيلومتر مربع، وتطل على ساحل يمتد أكثر من 1700 كيلومتر، يبدأ من أقصى الجنوب الشرقي حيث بحر العرب ويمدخل المحيط الهندي ممتداً إلى خليج عمان، حتى ينتهي عند مسند شمالاً، ليطل على مضيق هرمز مدخل الخليج العربي⁽¹⁾.

وتعتبر عمان من أكثر بلاد العالم تنوعاً في التضاريس، فهناك الجبال الشامخة، والسهول المتبسطة المسبحة المعتدلة والواحات الجميلة، وتتراس وراء كل ذلك صحراء الربع الخالي، ذلك البحر الخضم من الرمال المسبحة، كما تختلف طبيعة الشواطئ والسواحل العمانية، فبينما نجد في بعض الأحيان مئات الأميال من الشاطئ الرملي المنبسطة والمستوي، نجد أيضاً مناطق صخرية عند مشارف «مسند» و«مسقط»، وهناك منطقة ظفار التي تهب على جبالها الرياح الموسمية من الجنوب الغربي أثناء الصيف، فتلبس الأرض حلة من الخضرة الباهجة، التي لا تضاهيها خضرة في أي مكان آخر في الجزيرة العربية.

وتتميز جغرافية عمان بوجود سلسلة جبال الحجر، التي تمتد من منطقة رؤوس الجبال في رأس مسند، حيث تقع مضيق هرمز إلى رأس الجبل أقصى امتداد للجزيرة العربية من جنوبها الشرقي في المحيط الهندي على شكل قوس عظيم يلمح من الشمال الشرقي للبلاد إلى جنوبها الغربي، ويصل إلى أقصى ارتفاع له 2000 متر في منطقة جبل الأخضر، ويشبه العمانيون هذه السلسلة من الجبال بالعمود الفقري للإنسان، فيسمون المنطقة التي تقع على خليج عمان بالباطنة، وهي الشاطئ الساحلي الذي شكلته الوديان الهابطة من الجبال، ويترأص التسامع ما بين 15 و 80 كيلومتراً، كما يتجاوز طوله 200 كيلومتر، وهي المنطقة الزراعية الرئيسية بالبلاد، وهي تمتد شمالاً من مسقط وحتى الحدود مع دولة الإمارات، أما المنطقة التي تقع إلى الغرب من منطقة الجبال فتسمى بالظاهرة، وهي أيضاً سهول تكونت من طمي الوديان، تمتد غرباً حتى ثلاثي في الصحراء⁽²⁾.

وتختلف الظروف المناخية في عمان من منطقة إلى أخرى، ففي المناطق الساحلية (كسبل الباطنة) نجد الطقس حاراً رطباً في الصيف، في حين نجد حاراً جافاً في الداخل، باستثناء بعض الأماكن المرتفعة (كالجبل الأخضر)، حيث إن الجو معتدل على مدار العام، أما في المنطقة الجنوبية (ظفار) فتجد أن المناخ أكثر اعتدالاً.

إن الناطق إلى خريطة عمان يلمح انتشار العديد من المدن والحوضر العمانية في أقصى الشمال مروراً بالشرق والتهاد بالجنوب، وهذه المدن تعتبر تقو عمان من جهة البحر، ومن ضمن هذه المدن - على سبيل المثال لا الحصر - صحار وصور وفريات وخصب ومسقط وريفاة وصلالة

وغيرها، أما القصور الأخرى فتوجد من الجانب الغربي والشمالي الغربي، وهي تقور بركة، وأغلبها على الإطلاق البرقي، وهي، لذا فإن تقور الساحل أكبر عددا من تقور الداخل، نظرا إلى طول ساحل عمان الكبير، ولأنه مصدر الاتصالات مع الحضارات الأخرى منذ القدم، كما أن الجانبين الغربي والشمالي الغربي من حدود عمان تقبل عليهما الصحراء وتقل فيهما مظاهر الاستيطان^(١٢).

وربما تكون عمارة المساكن التقليدية في عمان أقل شهرة من المباني الدفاعية، وعلى الرغم من ذلك فإن الدارس للمعالم المعمارية السكنية يلحظ مدى التنوع والاختلاف في أساليب التصميم والمعالجات البيئية والمناخية حسب اختلاف المناطق، سواء كانت حضرية (كما في مسقط ومطروح)، أو تقليدية ساحلية (كما في مساكن النخيل التقليدية)، أو بالمناطق الجبلية (كما في مساكن مسقط العموريين) وغيرها، وفيما يلي سيتم عرض ثلاثة نماذج متميزة من نمط المساكن العمالية التقليدية توضح تأثير العوامل البيئية فيها:

١- ٢- ٣ - المساكن ذات الأبنية الداخلية بمسقط :

مدينة مسقط هي عاصمة سلطنة عمان منذ أن جعلها أسرة البوسعيد - الحاكمة للسلطنة الآن - عاصمة للبلاد في سنة ١٧٧١م.

والمسكن ذو البناء الداخلي هو أحد أنماط المساكن التي وجدت في عمان، سواء في المناطق الحضرية - كمسقط وصحار وغيرها - أو المناطق غير الحضرية، كما في بطناء ومكزاز - بمنطقة مسندم، وباتي استخدام البناء الداخلي في مختلف عمائر الشرق منذ القدم كحل يوفر الخصوصية لأهل المسكن. وكرة بالمناطق على الخصوص الأبنية القاسية بمرارتها أو ببيروتها.

وقد كان في مسقط لمبعض حراتي التي عثر بها تم نبوت ما بين أوائل وأواخر القرن الثامن عشر. وكان لكل هذه البيوت ذات الطراز الثلاثي الفاتح في وسطها تحيط بها القباب، وهو ما ذكرته الدكتور سعاد ماهر من أن بيوت مسقط الأثرية التي لا تزال باقية من غرب مسقط إلى شرقها هي اثنا عشرة دارا^(١٣)، وتوجد عنها ستة منازل بدعجة نبوت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، يملكها آل بوسعيد، ولكل منها فتاة داخلية.

وقد كانت هذه البيوت تعتبر حتى أوائل القرن العشرين ضمن الممارات الحربية، ذلك لأن تصميمها المعماري كان يراعى فيه أن يكون القصر أو الدار قلعة حربية يمكن أن تحمي نفسها وقت الحاجة، ولكن يلاحظ أن بعض هذه البيوت قد تمت إلغاؤها بسبب بعض الاستعدادات الجديدة لمنطقة القصر السلطاني، كبيت المسفرة الإنجليزية^(١٤) (الشكل ٥)، والبعض الآخر لطرف أخرى كبيت الزواوي.

٢- ٢- ٣ - منازل النخيل التقليدية بصحار :

الوحدة الأساسية في مسكن النخيل التقليدي بمنطقة صحار الساحلية عبارة عن غرفة متعددة الأغراض، ذات سقف مائل - مبنية من شجر المنط وجذوع وسعف النخيل (الشكل ٨).

تخطيط الممرات المصنوعة مع التجمعات الحضرية والإسكانية

تلتحق بها وحدتان أخريان تجاه الحائط الشمالي. وهما عبارة عن غرفة معيشة صيفية ذات سقف مسطح وجداري (الوجيا) مفتوح مغطى بالجريد، وتتضم المجمعات السكنية الكبيرة بعض المخازن، وصداة يُطهى الطعام في الخارج، إلا أنه في بعض الأحيان يلحق بالسكن مطبخ مستقل. وتوجد أجزاء المعيشة في جنوب الغناء لتجنب الرياح الجنوبية الغربية ويُتَحصَل على المياه للأغراض المنزلية من بئر خاصة بكل مسكن. وتحيط به بعض القراغات الصغيرة، كما سكن الاستخدام. ويتم اختيار مكان غرفة الضيافة بحيث يتم الوصول إليها من الخارج مباشرة. وتضاف كآخر مرحلة في بناء المسكن بعد استيفاء جميع المتطلبات الأخرى.

وهناك بعض المحددات للنظية لعملية تصميم المسكن على الساحل الشمالي لعمان، أهمها التخطيط وتوجيه الفسحات لالتقاط نسيم البحر، والعمارة من الرياح الشديدة المحملة بالأتربة من الغرب، لذلك فإنه يناسب البيئة الساحلية في عمان أسلوب البناء باستخدام سقف التخليل، بحيث تستغل مواد البناء المحلية بأقصى طاقة، ويتكون الهيكل الأساسي من سقف مسطح مبني من الكسرات المنيشة هي العمدة رأسية، أما الحوائط فعبارة عن وحدات من سقف التخليل المجدولة في طبقات متوازية أو في صورة شبكة. ويوفر السقف المزودج المائل الحماية من مياه الأمطار، أما الحماية من تأثير الرياح فتكون عن طريق تدعيم الأركان بالحجر أو الطين وتوجيه الباني والأفنية^(١٢).

٢-٢-٣ - تخطيط منطقة الجبل الأخضر

ترتبط منطقة العبريين، التي تعتبر إحدى قرى ولاية الحملا، بمركز الولاية بطريق جبلي معبد، يصعد إلى هذه القرية الخفيفة حيث تعتبر القارة للسكان في «مسلة»، مثالا للعمارة المحلية الشعبية في منطقة الجبل الأخضر بعمان. وتتكامل مع طبيعة المنطقة الجبلية الوعرة بالجبل الأخضر. وتتميز في الوقت نفسه بالخصب الشديد، ففيها أشجار النمر والليمون بكثرة، ويعيش أهل المنطقة على زراعة هذه المحاصيل وتجليتها.

ويبدو للزائر من الوهلة الأولى أن أهل المنطقة يسكنون الكهوف داخل الجبل، لكن يتضح له بعد التدقيق أن مساكنهم مقامة من شقوق الصخور، من لون وتكوين الجبل نفسه، حيث تطلق البيوت سطح الجبل الواحد نحو الآخر حتى تكسو عن أطرافه (الشكل ٩)، فتلتهم المساكن مع الطبيعة والبيئة الزروعة فتأتي جميعها كتلة واحدة متجانسة^(١٣).

وعبر ممرات ضيقة تتعرج بك بين البيوت القديمة بواجهاتها الحجرية المميزة، وتشكيلاتها الهندسية البديعة، على الرغم من نلاحها وتلاسلها الشديدين، يمكن الوصول إلى واحات التخليل الغناء التي تشتمل في مدرجات زراعية أبدعها الإنسان العماني. لتظلها الأفلاج المائية (قنوات مائية أرضية)، والسلالم الحجرية التي تربط ما بين هذه المستويات والدرجات المختلفة^(١٤).

إن استعراض المزيد من نماذج عمارة المساكن التقليدية في عمان يؤكد مدى الارتباط العميق بين تصميم هذه المباني والبيئة العمرانية^{٣٧}، وقد تحقق ذلك من خلال فهم ومعالجة الإنسان العماني لأنماط متعددة من البيئات للتبانية في طبيعتها ومناخها، وهي حالة ليست خاصة بمنطقة عمان فقط، ولكن لها شواهد معمارية في العديد من بلاد العالم العربي والإسلامي.

٣-٢-٣ - مرجعية التواصل الحضاري والتقاليد:

ولتصديق هذا التبادل الحضاري والثقافي بين مجتمع إنساني في مكان ما، بما يؤمن به من معتقدات ويعمله من تقاليد، ومجتمع إنساني آخر أو مجموعة واحدة ذات تجربة حضارية وثقافية مختلفة جزئياً أو كلياً، بحيث يؤثر هذا التواصل بالإيجاب أو بالسلب في مفاهيم الإنسان والمجتمع، تبعاً للظروف والاختلافات التي تم التواصل الحضاري والثقافي فيها، وبالنسبة إلى المجتمع العماني فإنه يمكن - بصفة عامة - تحديد مناطق تواصله مع الحضارات والثقافات الأخرى من خلال ثلاثة مناطق رئيسية هي:

٣-٢-٣-١ - التقاليد الجغرافية البحرية:

لعبت الظروف الجغرافية لعمان دوراً في رسم ملامح النشاط البشري من حيث موقعها الجغرافي الاستراتيجي المهم، أو ظروفها الجغرافية الخاصة، حيث إن جبال عمان كانت تشكل صعوبة في الاتصال بين داخل عمان وسواها الساحلية، تلك السهول التي لم تسد الحاجزات السكان من الرزق، الأمر الذي دفعهم نحو البحر بحثاً فيه، سواء في جوفه أو على متنه أو ما ورايد لهذا شكلت البحيرة العمانية ومنذ البداية العمود الفقري للعبادة الاقتصادية.

وهي العصر الإسلامي إزداد اتصال العمانيين بمنطقة الخليج^{٣٨} الأولى هي بلاد الشرق الأقصى، معقله في الصين وجزر جنوب شرق آسيا، بالإضافة إلى الهند، والثانية هي منطقة شرق أفريقيا، ومن الجزر التي وصلوا إليها بحرًا في شرق أفريقيا جزيرة قنيلو وجزيرة زنجبار.

وقد كان من أهم الآثار المترتبة على هذا الاتصال انتشار الإسلام على يد التجارة البحرية العمانية في الصين وجزر جنوب شرق آسيا والهند أيضاً، كما ساهموا في نشر الإسلام بشرق أفريقيا، ووصل الأمر إلى حد بناء إمارات عمالية إسلامية في شرق أفريقيا.

إن من أهم مظاهر تآثر المعمار التقليدي في عمان بالاتصال الحضاري مع مناطق مثل الهند هو استيراد بعض أنواع الأخشاب التي كانت تستعمل في تشييد المباني، كما ظهر استعمال الألبان الصيني كعنصر زخرفي يزين محاريب المساجد، أو يوضع في الكوات الحائطية وقاعات الاستقبال بالنازل، نتيجة الاتصال الحضاري مع الصين.

كما ظهرت تأثيرات الثقافة الأفريقية في المنطقة الشرقية من عمان، وبصورة أكبر في المنطقة الجنوبية بمحافظة ظفار، التي تعتبر اقرب مناطق عمان من شرق أفريقيا، فهي ظفار

دينامية العمارة المعمارية في المجتمعات العربية والإسلامية

تتميز المساكن التقليدية باستخدام الألوان الزاهية في ديكور الشبائيك والأبواب. ربما يكون أصل ذلك علاقة طفرات طويلة بزيارة الواقعة على مقربة من شاطئ إفريقية الشرقية، حيث كانت الأقليسة الصارخة بألوانها عادة رئيسية في التجارة بين العماليين والأفارقة.

٣-٢-٢-٢-٢: الفن الكلاسيكي

لقد كانت عمان باستمرار مطعماً للقوى الخارجية نظراً لما تتمتع به من موقع جغرافي متميز، وقد كانت المنطقة الساحلية المطلة على البحر هي - باستمرار - الجزء الذي يتعرض للغزو الخارجي. ينعكس مناطق عمان الداخلية التي أدت ظروفها الجغرافية ومواردها الاقتصادية الشحيحة إلى عدم وقوعها تحت سيطرة القوى الخارجية.

فمنذ فترات تاريخية بعيدة ترجع إلى ما قبل الميلاد تعرضت عمان للغزو الفارسي، وفي هذه الفترة التاريخية شُقت الأفلاج (قنوات المياه الأرضية)^{١٢٢}، كما ظهرت تآثيرات العمارة الصفوية الإيرانية - في فترة ما بعد الإسلام - في نقل بعض أشكال العقود أو بعض الزخارف الجصية، كما في حصن جبرين^{١٢٣} (الشكل ١٠). كما ظهر في فترات تاريخية قريبة في بعض مناطق مسندم القرب مناطق عمان من إيران. استعمل أبراج الرياح لتهدئة النوازل^{١٢٤}، وهي بالتاكيد منقولة من العمارة الإيرانية الموجودة على الجانب الآخر من الخليج (الشكل ١١).

إن تعرض عمان إلى الغزو البرتغالي في القرن السادس عشر الميلادي، وذلك بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وظهر البرتغاليون في الجزيرة كقوى أدت إلى ظهور التأثيرات البرتغالية بخاصة على العمارة الحربية العتيقة، حيث بنى البرتغاليون بعض القلاع الساحلية، خاصة في مدينة مسقط، مثل قلعة الجلالين والبراق، وكانوا أول من أدخل المدافع إلى عمان^{١٢٥}، مما أدى إلى تطوير تصميم أبراج القلاع والحصون وأسلوب تصميم فتحات إطلاق الناريها.

٣-٢-٣-٣-٣: تداخل جماعات ذات خلفية ثقافية مختلفة على المجتمع العماني

لقد كان لتواجد بعض الجماعات ذات الخلفية الحضارية والثقافية المختلفة واستقرارها في المجتمع العماني أثر في انحصار العماني أيضاً، ومن أهم هذه الجماعات جماعة اللواتي، ذات المذهب الشيعي والجنود الهندية من منطقة حيدر أباد.

إن موقع سور مطرح وإطلالته على ساحل خليج عمان فرضته علاقة جماعة اللواتي التجارية، مع الدول المجاورة وإيران وشبه الجزيرة الهندية، حيث إن ركوب البحر حينذاك كان وسيلة الاتصال الوحيدة للتجارة بالإضافة إلى دخن كلفتها، وهذه العلاقة التجارية اتسعت لتشمل الجوانب الثقافية والاجتماعية، لذلك توجد الكثير من الزخارف المعمارية المستمدة في هذا السور موجودة في أماكن متفرقة من شبه الجزيرة الهندية^{١٢٦}، كما يرى البعض أن العديد من المباني القديمة الموجودة في حي مطرح القديم مزجت بين العمارة العمانية التقليدية وعمارة حوض البحر الأبيض المتوسط^{١٢٧}.

والتي القائمة في منطقة السور يلب عليها الطابع السكني. ويعددها يزيد على ٢١٨ منزلاً، منها ٧٠ منزلاً تتميز بأهمية أثرية نابعة من التراث والتاريخ العمالي، كما يضم السور في داخله مسجدين، ويعتبر سور مطروح أحسن مجموع معماري حضري ذي طابع معماري إسلامي. ليس في سلطنة عمان فحسب، بل على مستوى الخليج العربي.

ولجوار سور مطروح أو «القواتية» من ثلاث جهات أحياء سكنية تجارية حديثة، تماثلها في قديمه وفي أهميته التاريخية، فمن الشمال حي الهنود، الذي يحتوي على عدد لا بأس به من المباني ذات القيمة التاريخية والمعمارية، ويجاوره من ناحية الجنوب سوق مطروح القديم، الذي يعتبر من أقدم الأسواق العربية في منطقة الخليج، كما يجاوره أيضاً من الغرب حي «نازي موجه».

وقد قامت جماعة «القواتية» ببناء سور مطروح قبل حوالي ١٠٠ سنة على شكل مستطيل أبعاده ١٠٠ × ٦٠ متراً تقريباً، وأقدم المباني التقليدية فيه الآن عمرها حوالي ١٥٠ عاماً، وتم تصميم المباني وفقاً للتعلم العربي الإسلامي. وواجهات السور الخارجية تكونها واجهات المنازل المغطاة بالمشربيات والمفروشات والزخارف الفريدة الرائعة، إلى جانب وجود الشرفات التي تطل على البحر (الشكل ١٢). ومصممة بأسلوب يتبع استقبال أكبر كم من تسيب الهواء الآتي من جهة البحر^(٣٧).

٤ - استكشاف جماليات تقديرات العمارة العمالية التقليدية

أوضحنا في الجزء السابق من البحث المرجعيات الأساسية التي يتأصلها في تشكيل الرؤية الجمالية الكلية عند الإنسان والجميع العمالي. وفي هذا الجزء من الدراسة سنحاول بصورة أكثر تفصيلاً استكشاف بعض الجوانب الجمالية في العمارة العمالية التقليدية، من خلال التركيز على دراسة أهم عناصر ومفردات العمارة العمالية التقليدية.

وبصفة عامة يلتفت نظر الدارس للعمارة العمالية التقليدية أنها تتميز وتكتنف بالعديد من القيم الفنية والجمالية التي لا يمكن إنكارها، ونظراً إلى أن العمارة العمالية القديمة تعتبر جزءاً لا يتجزأ من تراث العمارة والحضارة الإسلامية، فإننا نجد أنها تشترك في الخطوط العامة مع القيم الفنية المميزة للتراث المعماري الإسلامي، ولكن في الوقت نفسه فإن خصوصية الثقافة المحلية العمالية تأثرت وأضحت في العمارة والفنون التقليدية، فعلى المستوى التخطيطي والنسيج العمراني لا تختلف المدينة العمالية التقليدية عن مثيلاتها في العديد من مناطق العالم الإسلامي^(٣٨). ويظهر ذلك جلياً في استخدام المالحات المأخوذة التقليدية من تخطيط متضام وشوارع ضيقة متعرجة، من أجل الحصول على أكبر كمية ممكنة من التظليل، كما أن للشوارع السقوفة - ولو في بعض أجزائها - أسلوباً تصميمياً مبروها، كما في نزوي القديمة. على سبيل المثال - كما أن تظليل شوارع الأسواق له أمثلة معروفة. وما زالت حية حتى

الآن، ويأتي على رأسها سوق «الظلام» بعلل، والتسمية لاشك أنها بصيغ التظليل الكبير (شول)؛ هذا السوق المعاني العروفاً منذ عدة مئات من السنين.

لكن أهم ما يميز النسيج العمراني العماني التقليدي هو التكامل الواضح بين الماء المتاح في الأفلاج المائية، التي تعتبر شرايين الحياة والنسبة إلى المدن العمانية خاصة فيما مضى من الزمن⁽¹⁾. وبين المائتين التي تشكل هذا النسيج العمراني خاصة البرية والمكتبة.

لقد احتوت العناصر التقليدية العمانية على العديد من العناصر الفنية والجمالية، منها ما يظهر من خلال دراسة الأسوار والواجهات الخارجية للمباني على اختلاف تنوعها، أما الكم الأكبر منها فيتركز في أسلوب التصميم الداخلي والعناصر المستخدمة في هذا التصميم، وهي سمة ميزت المباني الإسلامية بصفة عامة، حيث الاهتمام بالداخل يكون أكثر من الخارج في غالب الأحيان.

والرؤية التي سنتبناها في هذا المحور تعتمد على دراسة القيم الفنية والجمالية للعناصر المعمارية التقليدية في العمار العماني ككل- أي بين النخرفة بين وفلات هذه المباني، سواء كانت دينية أو مداعية أو سكنية، لأننا قد لاحظنا وجود رؤية تصميمية موحدة تصري بمسورة كبيرة في كل أنواع المباني التقليدية، وهو ما سنحاول توضيحه فيما يلي من خلال رؤية تحليلية لأهم العناصر الفنية والجمالية التي تتميز العمار التقليدية في عمان:

1. $\text{H}_2\text{O} + \text{H}_2\text{O} \rightleftharpoons \text{H}_3\text{O}^+ + \text{OH}^-$

تعددت العناصر المعمارية المتشابهة أو المتقاربة من خروج المبنى، ويأتي على رأسها الأعمدة الدائرية والفتحات الخارجية، كالأبواب والنوافذ، أو الشرفات على اختلاف أنواعها ووظائفها.

Abstract

استلهمت الأسوار والمداخل في العمارة التقليدي بحسبة عامة، إما لحماية الدن وتحديد حدودها الخارجية، وإما كخط دفاع أول في مباني القلاع والمساكن المحصنة، وهو ما يمكن مشاهدته أيضا في العمارة المعاصرة التقليدي.

إن التطور الملحوظ في أسلوب تصميم الأسوار وفق المستجدات الحربية، أدى إلى اختلاف سمات جدرانها وارتفاعاتها، بحيث أصبحت صالحة لسير الجنود، وممرات يمارسون إطلاق النيران من فوقها. كما هي أسوار البرج المائلي قلعة نزوي^(١٢). ولكن لم يمنع الاهتمام بالجانب الوطني للأسوار من وجود اللمسات الفنية الواضحة في أسلوب تنظيم الفتحات التي تنطلها، أو في تصميم الشرفات التي تتوج قممها، أو حتى في أسلوب تصميم السلاسل الموصلة لجدرانها، كما هي قلعة نزوي وحجر جبريل على سبيل المثال^(١٣) (الشكل ١٢).

وعلى الرغم من وضوح المفهوم الوطني في الداخل، سواء على مستوى المثقفة أو البنية، فإن أسلوب تصميم الداخل لم يخل من لمسة قلبية واضحة، تجمع بين الجمال والبساطة في أن

واحد، وهو ما يتضح - على سبيل المثال - في بوابة مطروح (الشكل ١٤)، وبوابة مدينة مسقط القديمة أيضاً (الشكل ١٥)، حيث يتوسط كلتي المدخل عقد بصلي الشكل، وهو ما يوضح التأثير بالعمارة الإسلامية في الهند، حيث انتشر استخدام القباب والقبو البصلية الشكل. وإذا كانت الوظيفة الدفاعية هي الأساس في عمارة الحصون والقلاع بصفة عامة، وهو ما رُوعي في أسلوب تصميم مداخل القلاع والحصون العماتية، فإن الرؤية الجمالية واضحة في أسلوب تصميم الداخل الرئيسية التي كانت تملؤها الشرفات كعنصر زخرفي يفتني عليها شكلاً جمالياً لافتاً للنظر، أو من خلال تدريج ارتفاع السور بنسب منتظمة يعين ويسار المدخل الرئيسي، كما في حصن الحزبي أو بالحرس على إيراد المدخل بتعويذه بأن يكون أكثر ارتفاعاً من السور الخارجى، كما في بيت الوردية (الشكل ١٦)، مما يدل على حسن ذوقه ومستوى هائل من الرؤية الجمالية.

٤-١-٢-٤ - الأبراج:

البرج بناء مرتفع ينتمي إلى المصطلح المعماري العسكري، يشكل متحصراً دفاعياً ملحقاً بسور مدينة أو قلعة أو قصر أو أي عبارة عظيمة^{٢٢}، ويلاحظ أن معظم التحصينات المشيدة في عمان كانت تضم أبراجاً، إما في أركانها الأربعة (كحصن مضاد وقلعة رأس الحد) أو في ركنين متقابلين على خط محوري (كحصن جبرين والعمالي وبركة الموز)، أو في ثلاثة أركان (كحصن السيب القديم بالحصن البرتغالي وحصن بركة القديم)، كما تقتصر بعض الحصون على برج واحد وغالباً ما يكون ركنياً (كحصن المرقبي وتلبدرة قلعة نزوي في تصميمها كعائلة خاصة، حيث إنها برج دائري ضخم قائم بذاته^{٢٣}). وتتخذ الأبراج في العمارة العماتية أشكالاً كثيرة، فمنها المربع والمستدير ونصف الدائري والثلث وغيرها من الأشكال^{٢٤} (الشكل ١٧)، وإن كان أشهرها الأبراج الدائرية الشكل، وهي عادة ما تكون مملوئة البطين، أي أن قطر قاعدة البرج أكبر من القمة، وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في أماكن عديدة من عمان، ودول الخليج الأخرى. وقد كان يعتقد أن الأبراج المستديرة متطورة عن الأبراج المربعة، لكن تبين من خلال الدراسات أن الأبراج المستديرة قديمة أيضاً، وعثر على نماذج منها في اليمن وعمان، مثل الموجودة في «بانت»، وإن كانت وظفتها لم تحدد حتى الآن على وجه الدقة^{٢٥}.

لقد انعكست الرؤية الجمالية في تصميم الأبراج العماتية وبخاصة في قلعة نخل، التي تعتبر من الحالات التصميمية الفريدة، حيث إن تصميم الأبراج جاء برؤية تشكيلية واضحة، باختيار أماكنها بصورة تتكامل مع طبيعة الموقع الجبلي القائمة عليه القلعة (الشكل ١٨)، كما تنعكس الرؤية الجمالية أيضاً في تصميم فتحات الأبراج المخصصة أصلاً لاستعمال المدافع أو البنادق لتسد هجمات المعتدين، كما في حصن جبرين (الشكل ١٩)، كما أن الفنان العماني

مبادئ العمارة المصرية في الحضارة المصرية القديمة

لم تلمح الوظيفة الدفاعية للبرج من وضع اللبنة الفنية الزخرفية على حوائط ودعامات البرج من الداخل، كما في حالة برجي حصن الحزم على سبيل المثال (الشكل ٢٠).

٢-١-٢ - الأبواب والنوافذ:

يعتبر الباب الخشبي للمبنى العماني التقليدي أحد أهم العناصر الجمالية التي تميز واجهات هذه المباني، فمدخل الحصون والقلاع والبيوت المحصنة والمساجد والمساكن ذات أبواب بمصاريح خشبية تعلوها أقاريز أفقية، وأنت الباب البارز مغرزاً للفني حافة المصراع الآخر، وعادة ما يضم الباب بويضا (خوخة) يقع في الجزء السفلي من المصراع الأعلى (الشكل ٢١). ويظهر هذا النوع مدخلا أو مخرجاً للأفراد حسبما يأتى لهم الحارس، من دون الاضطرار إلى فتح الأبواب الرئيسية.

والنقوش الخشبية على الأبواب والرسومات على صيحاتها العلوية وعضاداتها تتخذ عادة من الأشكال الهندسية أو أشكال الزهور التقليدية أو الأشكال النباتية بصفة عامة (الشكل ٢٢). وكان يضاف أحيانا تاريخ معين أو بعض آيات من القرآن الكريم، وقد جرى التقليد المحلي في إضافة رسومات أشجار النخيل للزخارف المستخدمة. إلى جانب استخدام مسامير برونزية كبيرة لتدعيم هذه الأبواب خاصة في الحصون والقلاع كتأحية وظيفية، إلى جانب ما تضيفه من شكل جمالي رائع في الوقت نفسه.

أما النوافذ الخارجية في المباني التقليدية فتتجمع بين بساطة التصميم والذوق الفني الراقي في الوقت نفسه. وهي عادة ما تكون مستطيلة الشكل أو مربعة، والشالكة تسمة بتكون من صلبتين، وهي بعض الحالات أربع صلب، منها اثنتان في الجزء السفلي واثنان في الجزء العلوي، بالإضافة إلى شراعة أو قمرية علوية تحتوي مشبكات حديدية أو خشبية، وهي بعض الحالات أشكالاً زخرفية من الزجاج الملون (الشكل ٢٣)، وهي حالة خاصة، كما في قلعة نزوي. نجد النافذة أو الفتحات المعلقة على الألفية الداخلية، عبارة عن مستطيل يحتوي على عوارض أفقية من خشب الأشجار الطبيعية في تصميم وظيفي وجمالي بسيط (الشكل ٢٤).

وتعتبر النوافذ من العناصر المميزة للعنزل التقليدية في طقار. ويمكن تقسيمها بصفة عامة إلى قسمين تبعاً للعادة المستخدمة في تنفيذها:

- النوافذ الحجرية^(١): وهي تلك المنوعة من الحجر الجيري المحلي، عن طريق نحت قطعة أو أكثر وفق شكل معين، وعادة ما تستخدم في البيوت الصغيرة، وتستخدم أيضا في بعض مرافق وعرف البيوت الكبيرة التي لا تحتاج إلى إضافة ولوية كثيرة (الشكل ٢٥).
- وعادة ما يكون مقاس القطعة الحجرية المستخدمة في حدود ١,٥٠ × ٠,٩٠ متر، ويسمك يتراوح ما بين ١٠ إلى ١٥ سم، ويتم عمل فتحة بوسطها مربع أو مستطيل في حدود ٢٥ × ٠,٢٠ متر، وهي بعض الأمثلة كما في بيت الشنفراني تتحرك فتحة أفقية

طبقة فوق قطعة الحجر السابقة الوصف، تسمح بدخول الهواء وتهوية الغرفة، وفي بعض هذه الفتحات الأفقية توضع قطع صغيرة من الحجر بوضع ملل بحيث تشكل مثلثات بجانب بعضها البعض^(٢٦).

وتجدر الإشارة هنا إلى نوع من التزيينات الحجرية التي كانت تستعمل في بعض القلاع والحصون المعمارية (الشكل ٢٦)، وتعرف باسم السقاطات، حيث كانت تميز عن الحوائط الخارجية، وبها فتحة سفلية لإلقاء الزيت أو العسل المملح على المهاجمين.

● النوافذ الخشبية: وهي أكثر تعقيدا وثراء إذا ما قورنت بالنوافذ الحجرية، حيث تظهر فيها دقة الصناعة وجمال زخرفة مادة الخشب وتنوعه، حيث كانت تصنع هذه النوافذ من الأخشاب المحلية، من جذوع الأشجار الكبيرة مثل «السفت» و«البطمان» و«السفر» و«الطلح» و«القرط» وغيرها^(٢٧).

والنوافذ الخشبية غالبا مستطيلة الشكل، مقسمة إلى مربعات بسيطة، أو توضع عقود دائرية داخل هذه المربعات، بأشكال تشبه الخزونيات الخشبية المتعارف عليها في وحدات التماثيل الداخلي بالعمائر والبيوت الإسلامية القديمة، كما أنه في بعض الحالات تكون هذه النوافذ الخشبية داخل إطار مستطيل غائر بالحائط، ومزج بعقد دائري مغموس أو مذهب (الشكل ٢٧).

ومن الحالات القليلة وربما النادرة التي وجدت في ولاية مريات استخدام جزء خشبي بارز عن الشباك الأصلي المصنوع أيضا من الخشب (الشكل ٢٨)، بأسلوب يحاكي للتزيينات الخشبية المعروفة في البيوت الإسلامية القديمة، لكن بأسلوب بسيط.

<http://ArchiveBeta.Sakhrat.com>

٤ = ٦ = ٤ = العقد:

العقد عنصر معماري مفوس، يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، وبشكل عادة فتحات البناء أو يحيط بها^(٢٨) وهو أحد العناصر التزيينية والزخرفية المستخدمة في العمارة المعمارية التقليدية بصفة عامة، وبصفة خاصة في منطقة الدرزي المحيطة بالفناء المكشوف، كما هي ولاية المضرب على سبيل المثال^(٢٩)، ويتراوح عرض (يعبر) هذه العقود من ١.٥ إلى ٢.٥ متر. ويوجد نوعان سائدان من العقود: النوع الأول وهو غالبا منقول من إيران (وهو الذي يسمى بالعقد المذهب أيضا)، وهو بصفة عامة محاط بمستطيل بارز أو غائر للدخل، والنوع الثاني يظهر فقط في المساجد أو في منازل الأغنياء جدا، وهو عبارة عن عقد ذي مغموس دائرية يتراوح عددها ما بين أربعة إلى ثمانية مغموس بكل جانب من جانبي العقد. أما العقود الموجودة أعلى الأبواب أو الشيايك فهي مستطيلة الأشكال، والسائد منها على هيئة العقد المذهب أو الثلث الشكل، والعقد ذو الأربعة مراكز، والعقد الدائري ذو المركز الواحد (الشكل ٢٩).

١-٥ - الشرفات والبلوكونات :

يعتبر استخدام الشرفات والبلوكونات الخارجية في العمارة الإسلامية قليلاً جداً، سواء على مستوى الواجهات الخارجية للمباني، أو بالنسبة إلى الواجهات المظلة على الأفتية الداخلية. وذلك لأسباب تتعلق بالطرؤف الماخية، كما تتعلق أيضا بتحقيق الخصوصية.

ولكن بالنسبة إلى العمارة التقليدية في عمان فإننا نجد أمثلة معددة لاستعمال الشرفات والبلوكونات، سواء في المباني السكنية - وتحديدًا في سور مطرح - أو في الحصون التي أجمع ما بين الطوبعة الدفاعية والسكنية، وتحديدًا في حالة حصن جبرين^(٢٦).

فبالنسبة إلى سور مطرح، وبخاصة المباني الموجودة بواجهته الرئيسية المظلة على خليج عمان، فإننا نلاحظ استعمال الشرفات في العديد من واجهات المباني السكنية (الشكل ٢٠). ويرجع هذا في المقام الأول إلى الاستمتاع بالتنعيم القادم من البحر، وبالمظهر الخلاب للبحر المعتد على مرمى البصر. ولقد نظر أن هذه الواجهات مصممة بأشكال مشوغة، وإن كان يسيطر على أسلوب تصميمها استخدام كويستات ذات مخرومات هندسية وزخرفية، تضفي عليها شكلاً جمالياً واضحاً، كما أن العديد من هذه الشرفات تستند على عروق خشبية مائلة، أمثلها شكلاً قروياً مشيراً.

وتتشابه هذه الشرفات المظلة على خليج عمان بسور مطرح مع الشرفات المظلة على القناة الداخلي للشعالي بحصن جبرين، (الشكل ٢١). وتتميز أيضا بوجود كويستات خشبية جميلة المنظر، إلى جانب استنادها على عروق خشبية ذات انحناءات بسيطة، وهو ما يعطي دلالة واضحة على سريل العديد من القيم الفنية والجمالية في التماز التقليدي المعماري، على الرغم من الاختلاف في وظيفة البنى والواقع، سواء أكان ذلك في المنطقة الساحلية أم الداخلية.

٢-٥ - مصادر التصميم الداخلي :

يعتبر الاهتمام بالتصميم والتنسيق الداخلي إحدى ميزات العمارة الإسلامية، فهي الرؤية الإسلامية أن الجوهر أبقى من المظهر، من هنا كان الاهتمام بعناصر التصميم الداخلي بصورة كبيرة في العمارة العمانية التقليدية، ويتجلى ذلك في عدة عناصر أهمها:

١-٢-٥ - القناء الداخلي :

أوضحت الدراسات العلمية الحديثة أنه من المفيد مناخياً استخدام الأحواض في المناطق المحصورة ما بين خطي عرض ١٥-٣٣ درجة شمال خط الاستواء أو جنوبه^(٢٧)، لذلك كان من المنطقي أن يتأه العماري والمصمم المسلم إلى أهمية استخدام القناء الداخلي في العمائر الإسلامية، حيث تقع أغلب الدول الإسلامية في نطاق المناطق الحارة الجافة ومنها عمان.

ويعتبر الصحن المكشوف، الذي تطل عليه الوحدات البنائية، من أهم الميزات البارزة في بناء المساجد والبيوت والقلاع في عمان، ومن أمثلة أفضية المساجد القديمة في عمان ما كشفت عنه الحفائر في مدينة ظفار القديمة (البلهد)^(١١). كما وجد الفناء المكشوف في البيوت العمانية القديمة، كما سبق أن أشرنا. كالبیوت التاريخية في مسقط، وغيرها (الشكل ٢٢).

كما كان الفناء الداخلي المكشوف العنصر الأساسي في التصميم الداخلي للقاعة أو الحصن العماني، حيث تطل عليه وحدات البناء المحيطة به، فهو الشفص الوثيمي لهذه الوحدات فهو مصدر الضوء والتهوية الطبيعية (الشكل ٢٣).

إن اختراق الأفلاج لبعض أفضية الحصون والقلاع العمانية يعطي للعمارة العمانية تميزاً وتعبيراً عنها وجمالاً في هذا الشأن، وذلك لأن استعمال الماء في أفضية المعمار الإسلامية كان يعتمد أساساً على استخدام النوافير أو البرك المائية بصورة أساسية، كالمعالجة مناخية وجمالية أيضاً، كما أن فكرة استخدام فتلين في مبنى واحد غير منتشرة بصورة كبيرة في المعمار الإسلامية، اللهم إلا في حالات قليلة، ومن هذه الحالات حصن جبرين، الذي يعتبر رائدة العمارة العمانية^(١٢) (الشكل ٢٤)، مما يجعله من أهم أمثلة المباني في هذا الشأن، في تاريخ العمارة الإسلامية.

ولكن يلاحظ أن مساحة أفضية المكشوفة في المعمار العمانية التقليدية تنعم غالباً بصغر المساحة، وهذا يرجع إلى شروق ملك السلطان الأراضي العمانية، مما يؤدي إلى تعامد أشعة الشمس في الانقلاب الصيفي (٢٥ يونيو) على مناطق شديدة من الأراضي العمانية، كما في مسقط على سبيل المثال^(١٣) <http://ArchiveBeta.Bahra.com>

٤-٢-٤ الأسقف والأبواب الخشبية:

بصفة عامة، فإن أسقف المساجد والبيوت والقلاع كانت تبنى من جذوع، النخل أو شجر الطرفاء، أو خشب معلي أو مستورد آخر، مستعرضي التجذع، يستخدم ككمرات مستعرضة، وتحمل هذه الكمرات الحصان التخليل الموضوعة في زاوية قائمة كما تحمل سقف النخيل وعوالي ٤ سم من التربة.

وتعد الأسقف الخشبية الطويلة إحدى الميزات الجمالية للمباني التقليدية بالجزيرة العربية والدول الخليجية، وعروق السقف في ولاية الضيرب بالسلطنة الشرقية تطل على بون بني دكن ضارب إلى الحمرة، وترسم عليها أشكال زخرفية بالقول الأبيض (النورة). على هيئة زهور مرسومة في صفوف أو باقات أو حيوانات مجلدة بالخيول أو الطيور^(١٤). كما تستخدم أيضاً الأشكال الهندسية، التي ترصعها في قالب الأعيان تقوئى عربية، قد تتضمن اسم باني البيت وتاريخ البناء أو أيها شجرية أو أيات قرآنية (الشكل ٢٥).

وتوجد أمثلة رائعة للأسقف الخشبية المزخرفة أو القبة، كما أوضحنا في العديد من البيوت والفلاخ، وإن اختلف المستوى الجمالي تبعاً لأسلوب التصميم ودقة التفاصيل والتقيد حسب المستوى المادي والاجتماعي، ومن أهم أمثلة هذه الفلاخ ما هو موجود بحصن جبرين خاصة القاعات الرئيسية.

وثاني الكوات الحائطية الفاترة كعنصر وظيفي وجمالي أصيل في المباني التقليدية على اختلاف أنواعها. وقد جاء استخدامها نتيجة أسلوب البناء بالحوائط الحجرية أو الباني السميكة الحاملة، حيث يُستغل سمك الجدار في عمل هذه الكوات بأسلوب مدروس، وفي أماكن معينة بالفراغ المعماري كحل وظيفي ينقل من استخدام مواد البناء، إلى جانب وضع أرفف خشبية لتخزين الكتب، أو وضع بعض الأدوات والأطباق الصينية، إلى جانب شكلها الفني الذي يثري التصميم الداخلي للفرقة أو القاعة الموجودة بها هذه الكوات (الشكل ٢٦).

كما لاحظ في بعض الحالات القليلة استخدام الأسقف الجصية المزخرفة على هيئة أقبية على شكل نصف دائري، كما في حالة أسقف حصن الحزري التي تميزه عن باقي الحصون والفلاخ المماثلة الأخرى^(٢٧) (الشكل ٢٧).

١- ٢- ٣ - العالم الداخلية

إن تصميم أغلب المسالك الداخلية بالحصون والفلاخ جاء تقريباً على نمط واحد، حيث يتم يُصنّف السلم بعروض ليست كبيرة، والفرج نفسه متعاقب في قبة واحدة ذات ميل كبير، وهذا الأسلوب التصميمي يكون عائلاً بالنسبة إلى المهاجرين في حالة إذا ما أرادوا الصعود إلى الأبناس العلوية، بعد تمكنهم من اجتياز الدوار الأرضي الضيق أو القلعة، وفري فلاج من هذه النوعية من المسالك في فلاج الريساق والحزم وزوي وغيرها^(٢٨).

وعلى الرغم من الاهتمام بتحفيز الجانب الوظيفي للمسالك، فإن ذلك لم يمنع الفنان العماني من إضفاء اللمسة الجمالية على مسالك الباني، ويظهر ذلك في أسلوب تصميم الكويستات الخشبية المستخدمة (الشكل ٢٨)، وفي حالة عدم استخدام كويستات خشبية، تُدرج كويستة السلم الخشبية بالعلوب أو الحجر مع الحزرج على تموير ظهر هذه المباني المربعة، من أجل إضفاء شكل جمالي ولو بأسلوب مبسط على درج السلم (الشكل ٢٩).

١- ٢- ٤ - عناصر التأنيث الداخلي

تتميز عناصر الفرج والتأنيث الداخلي في العمارة العمانية التقليدية بالتساعلة الشديدة فتأنيث غرف التغطية والاستقبال يعتمد أساساً على استخدام الوسائل المحشوة والمساند الجانبية (الشكل ١٠)، ولكن أهم ما يميز هذه الوسائل والمساند هو استخدام ألوان زاهية (الزرق - أحمر - بنفسجي) في كسوتها الخارجية.

أما بالنسبة إلى غرف النوم فتُستعمل الصور الخشبية ذات الأبعاد الخشبية العالية المطلوبة الموجودة بالأركان الأربعة لكل سرير (الشكل ١١)، ويتميز السرير الذي يستعمله

أهل قطر بالألوان الزاهية^{١٣٢}، كما يعتبر «المندوس» - وهو صندوق خشبي لحفظ الملابس - من العناصر الأساسية في الفروش الداخلي، وتختلف زخرفته حسب المستوى المادي والاجتماعي (الشكل ١٢).

ويعتبر المبصرة من العناصر الأساسية في البيوت الخليجية والعمانية التقليدية، ومنها العُمَني والقطاري، أما المبصرة المصنوعة من الخشب فهي عبارة عن برج خشبي يقوم على أربعة قواعد ارتفاعها ٨٠ سم تقريبا لتتسع عند القاعدة وتضيق في الأعلى (الشكل ١٢). وكانت الملابس توضع فوق هذا البرج ويحرق البخور تحتها لتعطي رائحته الطيبة^{١٣٣}.

كما تعتبر المساطب المبنية من أهم عناصر الجلوس، وتوجد باستمرار في مداخل الحصون والقلاع، أو كانت تبني ملاصقة للجدار الأمامي للمنازل للجلوس عليها واستقبال الزوار.

٥- ملامح تراثية في العمارة العمانية المعاصرة :

تعتبر دراسة المفردات المعمارية التراثية لأي مجتمع خطوة مهمة من أجل الاستفادة من خبرات الماضي، لحل بعض مشكلات الحاضر المعاصرة، ويصبح الاستلham من التراث المعماري ذا جدوى، لأن معظم

الشكالات التي كانت تواجه الأجداد ما زالت موجودة حتى الآن، وعلى رأسها مواجهة الظروف البيئية التي لم تتغير على سبيل المثال، مع اعترافنا بأن العديد من الظروف الأخرى قد تغيرت نظرا لسهولة الاتصالات وتدفق المعلومات من مكان إلى آخر في كل دول العالم، بحيث أصبح العالم قرية صغيرة واحدة ومع ظهور فكر المودة فإن إشكالية الحفاظ على الهوية الحضارية والثقافية أصبحت تشغل المشاغل لجميع دول العالم، حتى الدول المتقدمة منها في أوروبا على سبيل المثال، وأصبحت فكرة تأكيد الشخصية المحلية لكل مجتمع إنساني مطلباً ملجأ، على الرغم من إيمان هذه المجتمعات بأهمية التطور، ولكن دون أن يكون ذلك على حساب طمس الهوية الحضارية لهذه المجتمعات.

ويعتبر المجتمع العماني المعاصر أحد أبرز المجتمعات الخليجية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، حيث لا يزال محافظاً على هويته العربية الإسلامية بدرجة كبيرة، على الرغم من عدم تطلعه في الاستفادة من معطيات العصر الحديث، التمسكة في التقدم العلمي والتقني، ويظهر نمسك المجتمع العماني بهويته المحلية في المحافظة على ارتداء الزي المحلي على سبيل المثال، في الوقت الذي بدأت بعض المجتمعات العربية الأخرى الشك في الهوية العربية، وتقليد كل ما هو غامر من الغرب دون تفكير أو تمحيص.

وبتطبيق فكرة الحفاظ على الهوية المحلية على المعمار العماني المعاصر، يلتفت نظر الدارس والمختصين أن العديد من المباني المعمارية المعاصرة تظهر فيها ملامح من التراث المعماري

المعماري بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، هذا هي الوقت الذي بدأت فيه بعض المدن الخليجية الأخرى كدبي، على سبيل المثال، في الاتجاه بكل قوة إلى بناء ناطحات السحاب، تقليداً للفكر المعماري الغربي، مع التخلي عن فكرة تطوير المعمار المحلي. وهذا لا يعني أن دبي حالة خاصة، بل توجد العديد من البلاد العربية الأخرى تسير على النهج نفسه. ولكن أصبحت دبي تمثل حالة متقدمة، وربما مثالية، لبقاى الدول العربية، التي تؤمن بفكر العولة على حساب الهوية المحلية، خاصة أن دبي بها الآن أعلى مباني ناطحات السحاب على مستوى الدول العربية، وتعد تدعيماً "برج العرب"، والذي يبلغ ارتفاعه 321م، وبرج مكاتب الإمارات والذي يبلغ ارتفاعه 280م⁽¹⁴⁾ (الشكل 14).

وإذا كان من الممكن اعتبار أن سلطنة عمان تسير بخطى حثيثة في طريق المحافظة على الهوية المعمارية، فهذا لا يعني أنها قد بلغت نهاية الطريق في هذا المضمار، ولكن مقارنة بدول عربية أخرى، فإنه من الممكن - ومع تطبيق النهج العلمي في أسلوب الاستفادة من التراث المحلي - أن تصبح نموذجاً يحتذى في ظل احتياج ثقافة العولة للعالم العربي. وانعكاس ذلك على الفكر المعماري بصفة خاصة.

إن الهدف من هذا المحور هو إبراز بعض التمازج المهمة في مجال استلهم جماليات المفردات التراثية في المعمار العماني المعاصر، ونسبتم ذلك من خلال دراسة بعض المباني العمانية، وبالأخص في مدينة مسقط العاصمة، التي تعتبر نموذجاً معاصراً للعمدينة العمانية.

1-1-0 - نماذج استلهم التراث الثقافي في المباني العمانية الحديثة :

1-1-0-1 - الاستلهم من هيكلة الأبراج والحصون :

<http://archivebeta.uakris.com>

بدراسة العديد من المباني المعاصرة في سلطنة عمان يتضح لنا أن تراث عمارة القلاع والحصون العمانية له تأثير كبير جداً في فكر المصمم المعاصر، ويمكن الرجوع ذلك إلى أن هذا التراث يمثل الجزء الأكبر من التراث المعماري العماني، حيث يزيد عدد القلاع والحصون والأبراج في عمان على 800 مبناً⁽¹⁵⁾، هذا إلى جانب تنوع هذه التصميمات، وعناصرها المعمارية على امتداد التاريخ.

والملاحظ أن تأثير استخدام مفردات العمارة الحربية يتحصر أساساً في الواجهات الخارجية للمباني، فتجد انتشار استخدام عنصر البرج، خاصة الأسطواني أو المثلث الشكل، في هذه المباني من أجل إعطاء طابع معماري مستلهم من التراث المعماري العماني، وغالباً ما تستخدم هذه الأبراج كعنصر تشكيلي جمالي يواجه الواجهات ومداخل هذه المباني. كما في حالة تصميم مدخل متحف بيت الزبير على هيئة برج أسطواني، حيث فاز هذا المبنى بجائزة السلطان قابوس المعمارية لعام 1999م⁽¹⁶⁾ (الشكل 15). أو في حالة استخدام البرج المثلث في واجهات مبنى بلدية مسقط - الفائز بجائزة الشروع المعماري بمسابقة منظمة المدن العربية

عام ١٩٩٧م^{١٣١}، كما يلاحظ أيضا استخدام الشريبات للبنية البارزة المستلزمة من المساحات الحجرية الموجودة ببعض القلاع في واجهات مبنى بلدية مسقط أيضا (الشكل ٤٦).

كما جمعت بعض الأسئلة ما بين الشكل الجمالي والشكل الوظيفي، حيث استلهمت هذه الأبراج في بعض الحالات بشرا للسلم كما في مباني مكاتب الولاية، التي صممناها وتقدمها مديرية الأشغال العامة العمانية في الولايات المختلفة^{١٣٢} (الشكل ٤٧).

كما يلاحظ أن مبنى وزارة الخارجية العمانية - الذي سبق أن فاز بجائزة منظمة المدن العربية كأفضل مشروع عام ١٩٩٦ - قد صُمم على شكلين داخليين، ونحن نرجع أن هذا الأسلوب التصميمي ربما كان نتيجة التأثير بالأسلوب التصميمي لحسن جبرين، ولكن بأسلوب معاصر. كما يلاحظ استخدام المكونات الطلة على الأفقية الداخلية، وربما يكون ذلك مستلهما أيضا من الشرفات الطلة على فناء حصن جبرين، ولكن برؤية معاصرة (الشكل ٤٨).

٥-١-٢- الاستخدام من عمارة المراكز التقليدية:

يعتبر الاستخدام من عمارة المساكن العمانية التقليدية قليلا جدا، مقارنة بالاستخدام من عمارة الحصون والقلاع، ومن الأسئلة القليلة التي رُصدت في العمارة العمانية المعاصرة استخدام مدخل مبنى بلدية مسقط من أحد مداخل المباني السكنية القديمة (الشكل ٤٩)، واستخدام بعض الممرات المعمارية من سورا اللواتية، التي تظهر في فتحات النوافذ الخارجية لبني البلدية.

ومن نماذج الاستخدام من وحدات الأتق القاطن، التي اشتهر بها النزول العماني (الشكل ٥٠)، استخدام القنوس في عملية تنسيق وتصميم أحد أقباطين الرئيسية بمدينة مسقط^{١٣٣}، أو استخدام البصرة في تنسيق أحد مباني مدينة صلالة^{١٣٤}.

٥-١-٣- نماذج الاستخدام من عمارة المراكز الحديثة:

يعتبر مسجد السلطان قابوس الأكبر بولاية بوشر، التي تعتبر من ضواحي مسقط، أحد أهم نماذج الاستخدام من عمارة المساجد العمانية القديمة، فقد شُيّد مجمع الجامع على أرضية متسعة ومرفوعة عن سطح الموقع بمقدار ٨٠-١٠٠م (الشكل ٥١)، وفي هذا التخطيط، إبقاء على البنى المعمارية السائدة في رفع عمارة المساجد التقليدية في أحياء وقرى المدن القديمة، عن مستوى العمارة السكنية أو العامة و أيضا عن مستوى أرض الواديان^{١٣٥}.

ومن أهم العناصر المستلزمة أيضا القباب التي تطفئ فضائيات الأروقة الشمالية والجنوبية، وهي مستلزمة من قباب مسجد بلاد بني بوعلوي القريبة معماریا، والواقع في المنطقة الشرقية من السلطنة، وشكلت قمة كل قبة بفتحة منور مسطحة ومربعة لإدخال ضوء الشمس^{١٣٦}.

كما يظهر الاستخدام أيضا في فكرة استخدام دعامات الجامع (العسل الرئيسي) كعنصر إنشائي وكملقف للهواء، على غرار عناصر الأبراج الناجية التقليدية الموجودة في العمارة

المحلية (الشكل ٥٩)، كما تتوزع جذران المصلى الرئيسي شرائط (مراصن) يتأصل طرازها في عمارة القلاع العمانية خاصة، ومبانيات الشرفات في العمارة الإسلامية عموماً^{١٢٨}.

ويتميز جدار القبلة ببروزة على شكل نصف دائرة عن الواجهة، كما هو التقليد في وضوح التعبير عن حائط القبلة في تصميم المساجد العمانية^{١٢٩}، ولكن يلاحظ أن قبة الجامع الرئيسية، التي تعطي قاعة الصلاة متأثرة في تصميمها بقبة جامع قرطبة بالأندلس (الشكل ٥٣)، حيث إن هيكل القبة مشكل من الداخل بمجموعة من الأضلاع الرخامية البارزة المتقاطعة على هيئة أقواس مدببة، وهو الأسلوب نفسه الذي يتبع في تصميم قبة جامع قرطبة، التي تعتبر أحد أهم ابتكارات العمارة الإسلامية في الأندلس^{١٣٠}.

لقد سعى المصممون إلى توظيف التفاصيل ومفردات العمارة العمانية التقليدية ضمن هندسة جامع السلطان قابوس الأكبر، وهو ما يظهر أيضاً عند المدخل الرئيسي في الدوائر التي استخدمت لتزيين إطار البوابة الرئيسية التي تقضي إلى قاعة الصلاة (الشكل ٥٤)، التي استندت في استلهاها على تصميم الدوائر المحيطة بمحراب مسجد «الشواتنة» بنزوي. فضلاً عن أن العديد من النقوش والزخارف المعمارية المحيطة بالأقواس قد استُقيت من النملاج والأشكال الموجودة بمساجد نزوي وحسن جبرين^{١٣١}.

٥-٢- رؤية جديدة لاستلها مفردات العمارة العمانية التقليدية :

بعد أن عرضنا في المحور السابق بعضاً من أهم نمائج استلها المفردات والعناصر المعمارية التراثية في العمارة العمانية المعاصرة، فإننا نلاحظ في هذا الجزء من البحث طرح رؤية جديدة أساسها الدراسة العلمية الشجيرة لأحد أساليب الاستلها من التراث المعماري العماني. ولكن قبل طرح هذه الرؤية فإننا يجب أن نوضح أنه في مجال الحفاظ على الهوية المعمارية للمجتمعات العربية والإسلامية، تظهر إشكالية كيفية الاستفادة من التراث المعماري في المباني المعاصرة، نظراً إلى اختلاف وجهات النظر من مدرسة معمارية إلى أخرى، وعن مصمم إلى آخر. حسب عمق الرؤية وفهم التراث، لذلك فإن بعض الباحثين يرى أن أساليب استلها أو إحياء ثابت تراثي معين يمكن أن تنحصر في الأساليب التالية^{١٣٢}:

أ - نقله كما هو .

ب - النقل منه بشيء من التحوير، بالإضافة أو النقصان أو التكرار .

ج - القياس عليه وتقليده .

د - أخذ سببته فقط وإعادة بناؤه بشكل جديد .

أي أن أساليب استلها التراث المعماري تتم إما على هيئة نقل مباشر في صورة تشكيلات معمارية دون أي تغيير، وإما عن طريق النقل بشيء من التحوير، سواء بالإضافة أو النقصان - على سبيل التعبير الشكلي فقط - دون النظر إلى التوازي الوظيفية على سبيل

النثال. وإما عن طريق محاولات تطويرية، سواء بالقياس على العنصر التراثي، أو بأخذ مسيحاته في الاعتبار ومحاولة إعادة استخدامه بفكر تصميمي جديد أو مبتكر.

ويرى البعض أنه يجب ألا يُقلد ويُطبق ما بناء المسلمون الأوائل بصورة نقل مباشر، بل وأخطر من تقليد المباني الإسلامية المروثة الاتجاه المساند إلى ما يمكن تسميته بمعمارة التواجهات. *Façade Architecture*. ويتم ذلك عن طريق استعمال العقود أو الأقواس أو الكوابيل من دون العلاقة بالترافعات الداخلية، سواء بالنسبة إلى المساقط أو الحجم^(٣٣). فهذا الرأي يرفض أسلوب النقل المباشر للأشكال التراثية المروثة، من دون أن يكون لها عىق تصميمي ووظيفي مرتبط بالتصميم الداخلي لمرافعات المبني.

ومن جانب آخر فإنه يجب ألا يُدرس التراث دراسة عابثية، بل دراسة علمية تكنولوجية تقوم على كيفية تعامل المعمارة مع المناخ الشمسي ومع الحرارة ومع الضوء^(٣٤)، وهو ما يؤدي إلى وجود لمعات معمارية متباينة، حسب خصوصية تراث كل منطقة وظروفها البيئية. وكل ذلك يؤدي إلى وجود ظاه معماري يحترم خصوصية الزمان والمكان، وهي الرؤية الجديدة التي حاولنا أن نحفظها من خلال ما سوف نعرضه من أفكار بيئية معاصرة مستمد جزئياً من بعض العناصر المعمارية التراثية المعاصرة، وبخاصة الموجودة في مباني القلاع والحصون، التي يسترها المعماريون مكر حضريهم واعتزازهم.

١-٢-٥-٦ ملاحظة تطويق الأبراج المعمارية لتصميمية وتاريخية:

إن الرؤية التصميمية الجمالية، التي نحاول أن نطرحها في هذا الجزء من البحث تحاول أن تعيد تطويق أبراج النواع المعمارية ببيئة الحاضرة أو القارية (الأسطورية) أو المربعة كحل وظيفي بيئي. يستلهم شكل هذه الأبراج لإعطاء المباني المعاصرة طابعاً يمتزج مع البيئة المعمارية بمعديها التراثي والتاريخي. وفي الوقت نفسه تستخدم هذه الأبراج في تهوية وتبريد المباني. كحل بيئي ووظيفي يتغلب على الظروف المناخية للبيئة المعمارية، بتطويقها الساحلي ذي المناخ الحار الرطب، أو الداخلي ذي المناخ الحار الجاف^(٣٥).

أ- اهتمام الأبراج ببيئة الحاضرة في المناطق الساحلية:

يتم المناخ في المناطق الساحلية من عمان، إلى جانب الحرارة المرتفعة في فصل الصيف، بالرطوبة العالية أيضاً، خاصة حول الباطنة ومنطقة رؤوس الجبال لإحاطة بالبحر بهما من جهتين، أما بالنسبة إلى الرياح السائدة فإنها تهب من جهة البحر إلى البر في فصل الصيف، ومن الشمال الغربي في باقي أيام السنة^(٣٦).

ومن المعروف أنه في المناطق الحارة الرطبة تكون المشكلة الأساسية هي عدم الشعور بالراحة الحرارية داخل المباني، نتيجة عدم قدرة الجسم على التخلص من العرق الخارج منه. نتيجة الرطوبة العالية، ويكون الحل التقليدي في هذه الحالة هو العمل على زيادة التهوية المستمرة داخل مرافعات المبني بطرق مختلفة، منها استخدام ملاقف الهواء وأبراج الرياح.

إن الرؤية الجديدة المطروحة تكمن في استخدام أبراج الرياح أو ملاقف الهواء نصف الدائرية، التي تلتف الهواء عن طريق توجيه فتحة دخول الهواء (Inlet) إلى اتجاه الرياح السائدة بكل منطقة، وهي في المناطق الساحلية يعمان غالباً ما تأتي من جهة البحر خلال شهور الصيف، أو باستخدام الأبراج الدائرية في حالة عدم ثبات اتجاه الرياح في المنطقة المراد استخدامها فيها، مع وضع نصف الكرة أعلى البرج الدائري لتحركه على قضيب دائري، بحيث توجه فتحة نصف الكرة إلى اتجاه الرياح السائدة المتغيرة الاتجاه.

وينبع اختيار الشكل النصف الدائري، حيث إنه استخدم أيضاً في الأسوار والتحصينات المعمارية (الشكل 55)، وهذا يعتبر توطيلاً جديداً لأحد العناصر التراثية المعمارية بأسلوب نفعي يوثق معاصر، إلى جانب أيضاً وجوده من الناحية التشكيلية الجمالية بواجهات المباني المعمارية المعاصرة.

إن تصميم ملاقف الهواء أو أبراج الرياح على هيئة شكل نصف دائري (نصف أسطواني) يعتبر نادر الاستعمال في المباني قديماً وحديثاً، وربما يرجع ذلك إلى سهولة بناء الأشكال المربعة أو المستطيلة من الأشكال الدائرية أو نصف الدائرية، ولكن بعض القياسات التي قام بها مقدم البحث على أحد الملاقف نصف الأسطوانية المبنى بالبحر والوجود في أحد مباني حديقة الأطفال الثقافية بالعمارة¹³ قد أوضحت جدوى استخدام مثل هذه الأنواع من أشكال الملاقف للهوية المباني.

حيث إن الملقف يقطع نسبة التراوح لما بين حوالي 65% إلى 75% من الرياح السائدة، لأن الشكل نصف الأسطواني يقلل من مقاومة الهواء للار داخل جسم الملقف، وغالباً ما يوضع جنوى استخدام هذا النوع من ملاقف الهواء، في المباني السكنية المعاصرة في المناطق الساحلية ذات الرطوبة العالية (الشكل 56)، الذي يتوافق أيضاً في تشكيله الخارجي مع التراث المعماري المعاصر.

إن وضع بعض المواد التي لها قدرة على امتصاص الرطوبة (كالبجير مثلاً) داخل جسم الملقف نصف الأسطواني يجعل على امتصاص الرطوبة من الهواء الخارج داخل جسم الملقف، مما يزيد من كفاءة التهوية داخل الفراغات أو الغرف التي يتم تهويتها بهذا النوع من الملاقف.

ب - استخدام الأبراج المربعة أو الأسطوانية في المناطق الحارة الجافة:

إن المشكلة الأساسية في المناطق الصحراوية الحارة الجافة تتمحور في قلة نسبة الرطوبة الموجودة بالجو، فإذا كانت الرطوبة عالية على الأجزاء الساحلية يعمان وبلاذ الخليج العربي بمسافة عامة، فإنها لا تزيد على 20% في أغلب المناطق الداخلية الجافة، التي تبعد عن ساحل الخليج العربي¹⁴، وهي مثل هذه المناطق الجافة فإن زيادة ترطيب الهواء تعمل على خفض درجة حرارته قبل دخوله إلى الفراغات وتشرقف الناس، مما يجعل على زيادة الشعور بالراحة الحرارية للموجودين داخل المبنى.

إن الأبراج المربعة أو المستديرة (الأسطوانية) من أكثر أشكال الأبراج المستخدمة في الأسوار والتحصينات الممائية، من هنا يظهر أهمية توظيف هذين العنصرين المعماريين لتبريد المباني المائية المعاصرة بالعديد من المناطق الداخلية، التي تتميز بالحرارة العالية والجفاف الشديد، وذلك بوضع رشاشات مائية كالتي تستخدم لري الحدائق داخل جسم هذه الأبراج، فتقوم برطيب الهواء الذي يلتصق به البرج مما يساعد على خفض درجة حرارته بصورة كبيرة، إلى جانب ترسيب التراب الذي غالباً ما يخالط هواء المناطق الصحراوية الجافة.

وبناء على الظروف المناخية للمناطق الحارة الجافة بسلطنة عمان، فقد تمكن مقدم البحث من وضع المعايير التصميمية لهذين الشكلين من الأبراج المعمارية (الشكل ٥٧)، للوصول بهما إلى أكبر كفاءة ممكنة في تبريد المباني^(٢٧).

فيانتمية إلى الأبراج المربعة يفضل ألا يزيد مسطح المواد السطحية المستخدمة لترطيب الهواء عن ١م^٢، مع عدم زيادة ارتفاع البرج عن ٦م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ١٢م في حالة المباني ذات الطابقين، أما بالنسبة للأبراج المائرية (الأسطوانية)، سواء أكانت مسطوية الهند أم لا، فإنه يفضل ألا يزيد معدل تدفق الماء من وسيلة الترطيب المستخدمة (الرشاشات المثبتة) عن ٢٠ لتر/دقيقة، مع عدم زيادة ارتفاع وسيلة الترطيب عن ١٢م في حالة المباني ذات الطابق الواحد، وعن ٢٤م في حالة المباني ذات الطابقين.

كما أنه من الممكن استخدام الماء المالح أو نصف المالح في مثل هذه النوعية من أبراج التبريد المربعة أو الأسطوانية، في قون الأقاليم ذات الكثافة السكانية للأبراج^(٢٨)، وهو ما يشجع على استخدام هذه النوعية من الأبراج في المناطق الجافة، من قون استخدام الماء العذب.

٥ - ٢ - ٢ - استخدام السقافات كوسائل لتبريد الهواء:

يزخر التراث العماني بأشكال متعددة لتصميم النوافذ والفتحات الخارجية، وفي المناطق الساحلية الرطبة من عمان تتركز أهمية النوافذ في إتاحة الفرصة لحلق تيار مستمر من الهواء، لتعاقب على مشكلة الرطوبة المرتفعة، مع محاولة تجنب الإشعاع الشمسي المباشر، مع توفير الخصوصية بقدر الإمكان.

إن الرؤية التي نطرحها في هذا الجزء من البحث تعتبر محاولة لتحقيق الأهداف السابقة، إلى جانب أنها تعمل على إعادة توظيف أحد عناصر العمارة الدفاعية المائية، ألا هو السقافات (الشريبات الحجرية البارزة) بأسلوب وفكر يبين معاصرين.

والسقافة عبارة عن شرفة صغيرة تعلو المداخل بصورة خاصة محاطة بجدران ومحمولة على دعائم، وهي أرضية هذه الشرفة وجدرانها فتحات لرمي السواكل المحرقة والسهام على المهاجمين^(٢٩)، وقد انتشر استعمال السقافات في القلاع والحصون الدفاعية المائية للفرض السابق نفسه، كما في حصون جبرين وهيري ونزوي وغيرها، راجع إلى الشكل (٢٦).

مبادئ العمارة المعمارية في المجتمعات العربية والإسلامية

لقد عمل مقدم البحث قياسات لمحركة وسرعة الهواء في صيف عام ٢٠٠٠م على نوافذ بأحد مدرجات جامعة حلوان بالقاهرة، مصنوعة إلى حد كبير بنفس شكل المقاطعة التقليدية، وهذه النوافذ بمساحة ٨٥ م^٢ وارتفاع ٢,٠٠م وعمق داخلي ٧٠ سم، مع وجود فتحة في أرضية النافذة بمقاس ٢٥ × ٧٠ سم. وقد أوضحت القياسات أنه عندما كانت الرياح الخارجية العمودية على الواجهة بسرعة تتراوح من ٨٠ - ٢٠٠ كم/س، فإن الهواء المسحوب من أرضية النافذة كان يدخل إلى الفراغ الداخلي بسرعات تتراوح ما بين ١,٧٠ إلى ٢,١ م/ث. وذلك لأن الرياح الخارجية عندما تصطدم بالحوائط الخارجية فإن جزءاً منها ينزل إلى أسفل حاصلًا معه ذرات الرمال والتراب، والجزء الآخر يذهب إلى أعلى، فإذًا ما صادف الفتحات الضيقة، فإنها تعمل على سحب الهواء إلى الفراغ الداخلي بسرعات أكبر، ويساعد على ذلك الجدران المصمتة للنافذة وسطحها البارز، الذي يعمل على توجيه الهواء إلى الفراغ الداخلي.

إن تصميم نوافذ سحب الهواء المستوحى من المقاطعات (الشكل ٥)، التي تعتبر أحد أشهر عناصر العمارة المعمارية الدفاعية، يقوم بتوفير الفراغات الداخلية للمبنى، مع تجنب كامل للإشعاع الشمسي، لذا فإن هذه النوعية من النوافذ يمكن استخدامها في الواجهات الشرقية أو الغربية بصفة خاصة، إلى جانب الواجهات التي تتعرض للرياح المهيمنة بالآثار والرمال خاصة بالأناطة الصحراوية.

٥- النافذة وتقليل الريح

حاول البحث من خلال هذا الورقة أن يلقى الضوء على جماليات المفردات والعناصر المعمارية في أحد المجتمعات الخليجية (سلطنة عمان)، ولم يلق البحث عند رصد القيم الفنية والجمالية في هذه المفردات والعناصر، وهو المنهج الذي كان متبعاً في مثل هذه النوعية من الأبحاث والدراسات، بل أوضح التوجهات التي ساهمت في إبداع هذه المفردات، وكيفية مساهمتها الفعالة في وجود بعض هذه العناصر أولاً، كما في حالة عدم استخدام المبانى بمساحات المنطقة الداخلية، واستخدامها، بأشكال متعددة في المناطق الساحلية على سبيل المثال.

ومن جانب آخر حاول البحث أن يوضح أثر البيئة في المعمار المعماري، خصوصاً في عمارة المسكن التقليدي، كما أظهر البحث مدى أثر التواصل الحضاري والثقافي بين عمان وبعض المناطق الأخرى، خاصة في آسيا وشرق أفريقيا، في انتقال بعض العناصر المعمارية إلى المصانير التقليدية وأسلوب تصميمها في هذه المباني، وأن المجتمع العماني قد تقبل هذه العناصر وطبعها بطابعه الخاص، حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تراثه المعماري.

إن النتائج التي توصل إليها البحث يمكن إيجازها فيما يلي:

1- أظهر البحث جوانب لم تكن معروفة من التراث المعماري العماني التقليدي (كمثال العمارة الطبقية التقليدية) وجماليات مفرداته وعناصره. وقد انضج من الأمثلة التي وردت مدى تنوع وثراء الرؤية الجمالية عند الإنسان العماني. بشوع مرجعياته الدينية والبيئية والثقافية. وعلى الرغم من ذلك يلاحظ أنه توجد روح واحدة تسري في العديد من مفردات المعمار العماني. على الرغم من اختلاف وظائف المباني التي استخدمت فيها هذه العناصر.

2- لا يزال المجتمع العماني متمسكاً باستخدام بعض المفردات المعمارية التراثية في مبانيه المعاصرة. خاصة العامة منها. وتقتصر تلك المفردات التي ظهرت في مباني الضلاع والحصون القديمة. ويمكن تفسير ذلك بالنكس الهائل لهذه التوعية من المباني المنتشرة في عمان بطول البلاد وعرضها. مما جعلها ذات مخزون كبير وواضح من المفردات الفنية والجمالية.

3- نظراً إلى أن الدراسة قد أوضحت أن استلهم للمفردات التراثية في المباني العمانية المعاصرة لم يتعد بعض الملامح الشكلية فقط. فقد أعطى البحث رؤية غير تقليدية لإمكان استلهم بعض هذه المفردات تؤدي وظيفة بيئية إلى جانب الوظيفة الشكلية الجمالية. وذلك من خلال استعمال الأبراج المعمانية التقليدية (تصف الأسطوانية والأسطوانية والبرج) ملائمة للواء وأبراج التبريد وتهوية المباني. أو باستخدام المناسبات بأسلوب وشكل معاصرين كإضافة لسحب الهواء.

4- أظهرت الدراسة أنه توجد طاقات كاملة بمفردات وعناصر العمارة الإسلامية. التي تعكس في العمارة التقليدية بجمال. وأن هذه الطاقات الكامنة يمكن أن تساهم في تطوير العمارة المعاصرة على مستوى البلاد والمجتمعات العربية والإسلامية. ولكن هذا يستلزم دراسة متأنية تقوم على منهجية العلمية للاستفادة من إمكانات هذا التراث المعماري. الذي أصبح الكثيرون. سواء أكانوا من المتخصصين أم من المثقفين. ينظرون إليه نظرة متحفية فقط. معتبرين أن نطاق هذه العمارة التراثية لا يتعدى الافتخار بها كميراث وراث من الأجداد. أو على أكثر تقدير اعتبارها مزارات سياحية أو ترفيهية.

إن هذه الدراسة يمكن أن تكون بداية للعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى في مجال التراث المعماري الإسلامي. وعلى مناطق ومجتمعات عربية وإسلامية أخرى. من أجل فهم الظواهر الإبداعية والجمالية التي تعكس في مفردات وعناصر المعمار الإسلامي في مناطق مختلفة. من أجل الاستفادة منها بأسلوب علمي لتطوير عمارة المجتمعات العربية والإسلامية المعاصرة. بدلاً من النقل والتقليد الأعمى نارة من الغرب وأخرى من الشرق. بما لا يتناسب مع خصوصيات المجتمعات الإسلامية. وهي ليست دعوة إلى الانغماس في ركاب الحضارة المعاصرة. ولكنها دعوة إلى استكشاف الخزون التراثي الموجود بالفعل في عمارتنا ومبانينا التقليدية. التي تقف شاهداً على تاريخ الأجداد الذين شاركوا في صنع الحضارة. ولم يكتفوا بأن يكونوا ضيوفاً عليها.

التأثر الجمالي والوظيفي

في البيئة والمعماري

د. خالد عسكوري

مقدمة - العقل العربي الذكي

إن النقد كحرفة مهنية في العالم العربي متواظف وله جذور في مجالات كثيرة، مثل الصناعات والفن والعلوم والآداب، وبسبب التمازج الشديد بين هذه الحرفة والفنون، يستمتع المجتمع العربي بالقدر العالي من تمييز المنتج الجيد من الرديء، ويمكن للمرء أن يحلل ويعطي رأياً ذاتياً وشخصياً في سيارة في كرتة القدم، أو ينسجل كمنتج صوتي مغني مميز، على رغم جهالة بالقرابة والكتابة.

وهذه القدرة على التذوق، الثابتة من عقلية باقية، كما نراها اليوم، ليست وليدة اللحظة، ولكن تمت تدريجاً على مدى عشرات السنين من خلال وسائل الإعلام المختلفة، والنتيجة أن هناك تمازجاً بين الناقد والمجتمع، ناهياً عن تعامل حيوي، عقائلي نارك، وعاطفي نارك أخرى، فتتشبك العقول وتكتب الأفلام، وتحمس القلوب لما تراه وتسمعه.

أما في مجال المعماري، فالصمت يسود المكان، هل هناك آراء، شعروف بها على جودة بيئة معيشية؟ هل هناك ناقد، ومستمع؟ هل تتواظف القدرة على التذوق والتمييز بين بيئة عمرانية رديئة وأخرى جيدة؟ أين الحوار والتجدد بين المفكرين في هذا المجال؟ هل تعود له صفحات جرائد ومجلات؟ هل يعجز له دقائق على الهواء في التلفزيون والإذاعة؟

الصمت هو محور هذه التساؤلات، وعلى رغم أننا لا نعرف السبب، فإننا نعرف النتيجة، إن غياب العقل الناقد والتذوق أدى إلى غياب معايير الجودة في العالم العربي في مجال

(4) أستاذ العمارة - جامعة مصر الدولية - القاهرة - جمهورية مصر العربية.

النظر العام والوظيفي مع البيئة والعمارة

البيئة العمرانية، والقياس هنا يعني عدم انتشار الأسس والمفاهيم بين عامة الشعب، التي على أساسها يحدث التواصل بين البيئة والمجتمع كإطار، والمجتمع والتأثير كإطار آخر.

وهذا لا يعني أنه لا توجد محاولات لكي يستبدل بهذا الصمت تشجيع فكري، من شأنه إحداث نشاط في هذا المجال، واعتمد هذا التشجيع الفكري على استيراد مفاهيم غربية عن العالم العربي، وأعاد بثها على عامة المجتمع، من دون فهمها أو حتى تحليلها.

والثابت مسلم، ليس فقط بين أفراد المجتمع العربي فحسب، ولكن بين المثقفين في مجال التصميم المعماري والبيئي، والنتيجة بيئة عمرانية متدنية لا حول لها ولا قوة، ضعف الطلاب والمثقفين.

ويقدم البحث بعض صور من هذا التشجيع الفكري، فيستعرض المفاهيم الثلاثة عن جودة العمران ومنطلق الجمال في العالم العربي، وبين الأصول الغربية التي اقتبس منها، ثم المقارنة من خلال أمثلة معمارية بين المفاهيم الأصلية التي أفرزت جودة معيشية في بيئتها الأصلية وبين ظلال هذه المفاهيم التي أصبحت أصولاً في العالم العربي، التي أفرزت رداءة معيشية نتيجة لغياب العقل الناقد في مجال البيئة والعمران.

ويبدأ البحث بمناقشة أحد المفاهيم الثلاثة في العالم العربي، وهو «الشكل يتبع الوظيفة»، وكيف أنه لم يستدل على العمل الفكري لهذا المفهوم، كما ورد على يد رواده في الغرب، ومن خلال الأمثلة يتبين أن منطق الجمال غير وارد في البيئة العربية، لأن المفهوم قد أخذ شكله وترك مضمونه.

ويستمر البحث بالنقد لنفسها في مناقشة المفهوم الثالث المنتشر في العالم العربي أيضاً، وهو «الوظيفة تدفع الشكل»، وينتهي البحث بالتركيز على التراث العربي المملوء بالأمثلة التي تظهر هذين المفهومين بصورة متعمقة من شذوذهما رسالة الجودة والجمال، ومن خلال الأمثلة يظهر البحث بعض المعماريين العرب الذين افترسوا إنتاجاً معمارياً جيداً قللوا على عقل ناقد، والذي يعمل حذراً منقاداً وسط بحر من الترداد.

منهج التفكير الأول «الشكل يتبع الوظيفة»

كثير من المفكرين والمعماريين يرون أن مفهوم الجمال في البيئة العمرانية ينبثق من درجة تحقيق المفهوم الوظيفي، فإذا كانت هذه البيئة جيدة من الناحية الوظيفية فإن فهي جميلة، وهذا يعني أن منطق الجمال في هذه الحالة ليس له معايير مستقلة، ولكنه نتيجة أو رد فعل لبيئة البيئة الفعلية في تحقيق احتياجات المستخدم.

هذا الاتجاه الفكري له أصل في نظريات العمارة، فالمقولة الشهيرة «الشكل يتبع الوظيفة» بدأت في أول القرن العشرين على يد الطلاب «الحداثة» في الغرب، وهم بذلك يعنون أنه إذا نجح البناء في تحقيق البرنامج الوظيفي الذي أقيم من أجله، فإنه يكون قد نجح أيضاً في تكوين شكله ومظهره الخارجي المجهول بطريقة تلقائية.

منارة والفرجوس (الشكل ١)

ولكني نتعرف على عمق هذا الاتجاه الفكري لأبد من زيارة منزل والترجوسوس، الواقع في إحدى الضواحي الأمريكية، وصاحب هذا المنزل من المنظرين الأوائل لحركة الحداثة في الغرب. ويقع المنزل على ربوة عالية، ويطل على مسطحات خضراء جميلة، ورأى والتر أن أهم فكرة تصميمية هي التفاعل مع المنظر الخارجي الخلاب والبيئة الطبيعية المحيطة؛ فجعل صالة العيشة الرئيسية بارتفاع دويرين، تطل على هذا المنظر من خلال واجهة زجاجية كبيرة. وتلاحظ أنه رتب الأثاث الزجاجية بطريقة عرضية وليست رأسية، كما هو مألوف حتى قبل من الخطوط الواصلة بين الأثاث وبعضها، وبهذا يكون قد نجح في الاستمتاع برؤية المنظر الخارجي الخلاب من صالة العيشة بأقل عوائق بصرية ممكنة.

ونلاحظ أيضا أن جلسة الواجهة الزجاجية ذات ارتفاع منقطع أقل من ارتفاع الكراسي والمضد، حتى يتمكن الجالسون من الاستمتاع بأكبر زاوية رؤية رأسية ممكنة للمنظر الخارجي. ونظرا إلى الضرورة الإنشائية، فقد أوجد «التر» عمودين إسطوانيين شاية في الرقاقة في منتصف الواجهة، يكاد سمكهما يتلاشى أمام منظر الخضرة المتوسطة حول المنزل.

ولكني يؤكد أهمية هذه الواجهة أعطاها مسطحات ممتدة ممزوجة بفتحات زجاجية صغيرة. فهذا الفضاء الصارخ بين الواجهة الرئيسية وسائر خلاص المنزل يظهر أهمية وظيفة البنى من حيث تفاعله مع البيئة الطبيعية المحيطة. ويؤكد أن الشكل البني جاء للبيئة هذا الغرض الوظيفي بطريقة منطقية كثنائية هي كثير من التناشيد الإنشائية والمعمارية، فكلما زاد الانسجام بين هذه التناشيد وفكرة البنى تحقق مفهوم الجمال^(١١).

متحف الفن الحديث واشنطن (الشكل ٢)

ولنقم بزيارة إلى مبنى آخر لأحد أقطاب عمارة الحداثة، لتتعرف على هذا الاتجاه الفكري بصورة أدق.

متحف الفن الحديث بواشنطن المعماري أي إم بيه يجسد فكرة «جمال الشكل يتبع وظيفة المبنى»، وللتعريف كما تصور المصمم يحقق مفهوم الترفيه، وليس فقط عرضا ثقافيا محثو حيزاته. إن إجماع الترفيه مع الثقافة كهدف وظيفي للمبنى يعني أن المجتمع سيجد عافرا للذهاب أكثر من مرة لزيارة المتحف، حيث إن السبب في كثير من الأحيان هو قضاء وقت من عطلة الأسبوع في مكان يضيف البهجة والنمعة على أفراد العائلة. ولكني يحقق وظيفة «الترفيه» استند المعماري إلى مفهوم اجتماعي بسيط، هو أن الناس يشاءون رؤية بعضهم البعض. ولكني يحقق ذلك فام المعماري يعمل فراغ مركزي كبير متعدد المستويات التي تتدرج على بعضها البعض، مكونة مسطحات مختلفة الحجم والارتفاع.

التأثير الفراغي والوظيفي في البيئة العمرانية

ويمكن للزائرين أن يروا بعضهم البعض من خلال المستويات المتدرجة، والتكثاري والسيلازم ذات الجوانب الشفافة. وبهذا التصميم يأتى الزائرون عن طريق التفاعل البصري القائم بينهم في جو احتفالي كبير، والذي يقوم بتجميعه هذا الفراغ المركزي.

وإن ذلك المصمم أن هذا التلطف يستعرض الفن الحديث كهدف وظيفي رئيسي، ولذلك أسس التكوين الفراغي على المفاهيم التكعيبية، وهي أحد أهم رواقد الفن التجريدي الحديث، فبدأت فراخاته على أشكال مثلية متداخلة الأطراف، تظهر بوضوح حتى في السقف الهرمي الزجاجي الذي يغطي الفراغ المركزي. وبهذا التشكيل يصبح التلطف جزءاً من مدروحات الفن الحديث، وليس فقط حاوية لها، وبهذا التصميم للفراغ المركزي يكون المصمم قد ساهم في تقريب مفهوم الفن التجريدي لأذهان الزائرين، ليس فقط من خلال الأعمال الفنية الثابتة الأبعاد في صالات العرض المحيطة به، ولكن من خلال تكويناته الفراغية الثلاثية الأبعاد. في ضوء هذا التحليل يتبين لنا أن التلطف يسوده منطق الجمال، لأن برنامج الوظيفي المتكون من الترفيه والثقافة أصبح جزءاً لا يتجزأ من تشكيله الفراغي وواجهاته.

بيت الطلبة في جامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة)

إن منطق الجمال الناتج من وظيفة البيت يمكن التعرف عليه من خلال مثال آخر يعكس هذه القوة روح الشباب، بيت الطلبة بجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة المعماري يورج ساروجين يوضح حساسية المعماري لاحتياجات المستخدمين، ويتكون البيت من حجرات لسكن الطلبة، ومكان للطعام، وأخر للترفيه والجلسات، والبيت من الداخل غير تقليدي إذ إن سكن الطلبة ومراكز الخدمات تلتف حول هذا الداخلي، فدخل من جوانبه أشعة الشمس، والفكرة التي تتور حول تصميم هذا الفراغ المركزي هي لتعريف نشاطات وحيوية الطلبة وتجسيد روح الجماعة، وحقق ذلك من طريق البدء من الرقابة والمثل في تنظيم عناصر المشروع، فنرى الأدوار العالية تقل في بروزها عن الأدوار السفلى، مما يتيح للطلبة المساكين القدرة على التفاعل البصري والصوتي مع ذويهم في الأدوار المختلفة.

سكن الطلبة مغطى بشيش خشبي حتى يعطي الخصوصية اللازمة لمن يريدونها، وبه تراسات للإطلالة ومراقبة كل ما يحدث في الفضاء.

والسلام بعضها مكشوف من دور إلى دور حتى تظهر حيوية الطلبة في الصعود والنزول، وتوجد طاعة متعددة الأغراض تفتح مباشرة على الفضاء الداخلي حتى تلجأ ما بها من نشاطات وضجيج لتتملأ أركان البيت، والفضاء الداخلي يحل على معش خارجي في منسوب عالٍ لتتيح الفرصة للطلبة الساكنين مراقبة ما يحدث خارج البيت. وتغل أيضاً على الفضاء قاعة الطعام حتى تشجع تناول الوجبات بشكل جماعي، وفي أحد الأركان توجد لوحة كبيرة لن يعشق الفن والشجر موجود في الفضاء لن يحب الطبيعة. كل هذه الترتيبات تعمل على تعزيز الإحساس

بالجماعة، وتوزيع شحنات الطاقة الكامنة داخل طلاب الجامعة، وتوليد الشعور بالانتماء إلى هذا المكان. كل هذه الأهداف هي التي تحقق الوظيفة المرجوة من المبنى، والتي لم تناولها بطريقة منظمة في كل جزء من تشكيل المبنى. لذا فإن متعلق الجمال ثراء جلياً في هذا التصميم، الذي نجح في إظهار القلب النابض بالحياة والنشاط.

من هذه الأمثلة الثلاثة يتبين لنا أن البرنامج الوظيفي في كل حالة مختلف تماماً، ولكن مفهوم الجمال يوظف بجانبه راضياً عن المشاريع، وإنني لأستأجل: لماذا لا نرى مثل هذا الجمال في عالمنا العربي؟

مفهوم الوظيفة كإبراء العري

إن متعلق الجمال الناتج من وظيفة المبنى يمثل فكراً تصميمياً أيضاً في العالم العربي، ومقولة «الشكل يتبع الوظيفة» تم توريثها في جميع المدارس المعمارية بالعالم العربي بدءاً من الخمسينيات. ومع ذلك لم نجد سوى القبح والروادة تعم البيئة المبنية في أغلب الأحيان؛ وذلك لأنه عندما هاجر هذا الاتجاه الفكري من موطئه الأصلي إلى العالم العربي ترك وراءه المضمون وأبقى الهيكل. وأصبح مفهوم الوظيفة في العالم العربي مختلفاً في مضمونه عن نظيره في الغرب. بدأت تدرس على أنه مجموعة من الفراغات التي لها مصاحبات محددة واستعمال معين، ترتب مع بعضها حسب منطق التجاور والانسجام. ويرسم طالب العمارة مجموعة دوائر، كل دائرة تمثل فراغاً معمارياً ذا استعمال معين وترتب هذه الدوائر مع بعضها حسب الوظيفة الاستعمال، فمثلاً إذا كان الطالب يصمم منزلاً سكنياً يضع دائرة تظهر إلى الخارج بجوار دائرة صالة الطعام، حيث إن التقارب بينهما مفيد من حيث تقديم طق الخدمة بينهما. وبعد الانتهاء من رسم الدوائر وترتيبها حسب علاقتها الوظيفية تترجم إلى مستطط أفقي للمشروع، ويقول الطالب يرسم كل فراغ على هيئة مستطط أو مربع يحقق المساحة المطلوبة، ثم يربط هذه المستطيلات بعضها مع بعض حسب موقعها في الرسم الابتدائي للدوائر. وجودة المبنى لتعبر في إيجاد أحسن مستطط أفقي يحقق اتساقية وتجانساً بين الفراغات، حسب منطقية الاستعمال. وتصبح العملية التصميمية كأنها مسألة رياضية لها حل مثالي واحد، يسمى طلبة العمارة إلى الوصول إليه. ويعد استلزام التصميم أمثلة مرادفات لحلول كثيرة بعدد طلبة الصف. ولكنها تدور حول فكرة مستطط أفقي واحد، الذي أرشدتهم هو إليه طوال الفصل الدراسي. وبمكت الطالب معظم الوقت يحاول الوصول إلى هذا المستطط المثالي، ثم يرسم واجهات المشروع كنتيجة طبيعية للمستطط، حيث إن مقولة «الشكل يتبع الوظيفة» هنا، تعني لهؤلاء الطلبة أن صورة المبنى ترسم كمنحرفة بديهية للمستطط الأفقي حسب الترتيب المنطقي لوظائف الفراغات.

العالم الحضاري والوظيفة في البيئة العمرانية

ويستخرج الطالب ومعه منهجية تفكير وتربية، تؤدي به إلى الانطلاق الفكري ونقل فيه كل مفكات الإبداع والتطوير. يتخرج الطالب ليسهم في الشهد بيئة مبنية ذات شكل ومضمون متطور، لأنه تعلم أن لكل برنامج مبنى حلا مثاليا أوحد لا يبدل له (الشكل 5).

مفهوم الوظيفة كما يراه أطباء الحداثة

«الجمال المنبثق من الوظيفة، هو مفهوم أسي، فهمه في العالم العربي، فالوظيفة - كما رأيناها في الأمثلة الثلاثة التي استعرضناها - تتطوّر حدود متطلبات القرارات الفردية لبرنامج المبنى، ولا تنظر إلى استعمال الفراغات واستيعابها مع بعضها على أنها الحد الفاصل في تكوين فكرة المشروع، ولكنها إحدى النتائج التطبيقية للفكرة.

إن منطق الوظيفة يمدى التسارعات الخطية بين فراغ وآخر، ليتفاعل مع البيئة المحيطة كما رأينا في المثال الأول، ونعني أحاسيس وسيكولوجية المستخدم بطريقة إيجابية كما رأينا في المثالين الثاني والثالث. الوظيفة هي مرآة لفكرة المشروع التي تمثل صفات يريد أن يعكسها التصميم للفوس المستخدم. فالإحساس بالراحة من خلال التفاعل مع الطبيعة كان هدف «التر جروبيوس» عندما صمم منزله وسط المسطحات الخضراء، والإحساس بالترفيه كجزء لا يتجزأ من الثقافة كان رؤية المعماري «أي إم بي»، أراد أن يدخله في أنفاس زوار الضيف، كما كان الشعور بالانتماء والتفاعل الاجتماعي هما الضفتان اللتان أراد «ساريتين» أن تصلا إلى طلاب جامعة هيلاند لنفيا. كل هذه الأفكار لا تأتي ولا تنمو من طلال علاقات سطحية بين الفراغ والآخر.

إن مفهوم الوظيفة كما أورده أطباء العمارة في الغرب، يندس إلى الإبداع والتطوير المستمر، ويهدف إلى الإحساس بالانتماء والتفاعل والتشبع، ويتفاني الشخصية معبرة على البيئة العمرانية. أما مفهوم الوظيفة في العالم العربي فيدعو إلى التحجير وبلادة الإحساس والحلول السطحية التي لا تتأثر بالزمان ولا بالمكان، ولا حتى بتقافة المجتمع (الشكل 6).

والفكر يتبع نفسه، المنهجية الثانية

استمرت هذه المنهجية في التصميم ما يقرب ثلاثة عقود زمنية، إلى أن بدأ الشعور بالضياع تجاه ما تفرزه هذه المنهجية، وليس الضياع من المنهجية نفسها، وبدأ التفاد بتأثير الهوية المعمارية المتعلقة في التشكيل غير المألوف، ورفضت في بعض الموائم الأكاديمية مقولة «الشكل يتبع الوظيفة»، وأصبح «الشكل يتبع نفسه»، وصار لشكل المبنى الأولوية القصوى في التصميم، وبات أساندة العمارة في بعض الجامعات يؤكدون على التكوين الكتلي على أنه المصدر الوحيد لمنطق الجمال. فبدأ الطالب في تشكيل المبنى من دون النظر إلى الوظيفة بشكل جدي ودقيق، ثم يوفق الوظيفة مع الشكل في مرحلة لاحقة من التصميم.

وجودة التصميم في هذه الحالة تعتمد على تمييز التشكيل وجرأته في البعد عن النمطية البالية التي أفقرتها التهجية الأولى. والحصلة أن البيئة البنية في العالم العربي أصبحت في هذه الحالة تعاني الاندواجية في الشخصية، بعدما كانت تعاني التكرار والقل وفقدان الهوية. والاندواجية وزيادة لأن الغلاف الخارجي للمبنى منفصل عن المضمون، والمضمون مبني على أساس الوظيفة، كما فهم العرب، إما مرجعية تاريخية عربية وإما قصرية وإما مرجعية تكنولوجية عالمية. في حالة التهجية الأولى كانت الواجهات تظهر إلى الوجود من خلال المسقط الأفقي مباشرة مع قليل من التصرف في التفاصيل. أما في الحالة الثانية فاصبح المسقط الأفقي هو الذي يكيف نفسه حسب زوايا الواجهات والتشكيل الكلي. أولا يرتبط به ما أسلا.

في كثير من الأحيان نجد طراحيات تعاني صعوبة الاستعداد بسبب اشكائها المنهجية، مثل «صيني إداري في دبي» (الشكل ٦)، أو تضاعف عدد الطراحيات دون احتياج لها بسبب ما لفرطه فواتير التماثل في العمارة الكلاسيكية.

أيضا نجد شخصية الواجهة لا تتناسب مع برنامج المبنى، فدرى مبنى مكاتب إدارية يأخذ شكل القلاع القديمة، كما هي الحال في منطقة قصر الحكم (الشكل ٧)، والحي الدبلوماسي بالرياض. أو مبنى محكمة في القاهرة تأخذ شكل معبد فرعونى مرتبط على أساس العمارة الكلاسيكية.

عني المحكمة بالقاعة (القاعة)

وعني المحكمة هذا يستلزم الثاني في تحليله كما به من مشاكل، إذ إن واجهة المحكمة الرئيسية تأخذ شكلا نصف دائري، عليه أعمدة فرعونية تستقبل الزائرين في جو من الرهبة لضخامة حجمها وإرتفاعها. وإذا تططينا صف الأعمدة وجدنا مدخل بهو كبير يتناسب مع الواجهة الضخمة، ونفزع أن نجد في نهاية هذا البهو، على محور التماثل، قاعة المحكمة الكبرى. ولكن في الواقع نجد مطروجا ثانويا صغيرا في نهايتها، أما عن القاعة الكبرى فتجدها على أحد جوانب المحور.

وهذا ما يسمى بطيبة الأمل، إذ إن المسط قواعد العمارة الكلاسيكية (أو الفرعونية) تدعو إلى وجود القاعة الرئيسية المهمة - التي يلي المبنى من أجلها - على محور التماثل. وهذا منطقي في كلتا الممارتين. فلا بد من التعظيم للقاعة الرئيسية من حيث تسلسل الطراحيات: بما يتناسب مع أهميتها ومكانتها الرفيعة في نفوس الزائرين. ولا يصح أن تبدأ الخطى إليها مطوية بالهوية والانهيار، وهي نهاية المشوار يتذكر الزائرون المثال التماثل. تسطخ الجبل فولد طاراء. إذ إن مثال المحكمة يظهر هذا الانقسام في الشخصية، حيث إن مفاهيم الواجهة تتعارض مع الترتيب الفراغي للمسقط الأفقي.

«الوظيفية تبني الشكل» المنهجية القابعة مصححة

من هذا السرد القائم لتطبيقات المنهجية الثنائية في العالم العربي يظهر لنا أن «الشكل يتبع لوظيفة» و«الوظيفة تتبع لنفسها» وهذا لا يعني أن المنهج الفكري الذي يهتم بالشكل في المقام الأول، كمنهج لنطق الجمال، خاطئ مادام استطاع أن يتسجم مع وظيفة البنى. في هذه الحالة «الوظيفية تتبع الشكل». ولهذا الاتجاه الفكري أصول في الغرب.

فرانك جيري: منتصف القرن (الفاكس ١٩٥٨)

ومن أقطاب هذا الاتجاه فرانك جيري الذي إذا نظرنا إلى أحد تصميماته في متحف جونغهايم بليو في إسبانيا وجدنا التركيز على الكتل والشكل الخارجي في المقام الأول أما عن برنامج البنى فيتألف من نوعين من القاعات، قاعات لها طابع متحف، لتسوير على النهج التقليدي من حيث التشكيل المتعامد والمستقيم. وفي هذه القاعات تعرض الأعمال الفنية الماثلة لدى المتحف. ويظهر في الواجهة هذا النوع من قاعات العرض بتكسية تقليدية عبارة عن حجر جيري. أما عن النوع الثاني من القاعات فهو ذو تشكيل غير منتظم، حيث الأسطح المائلة والمحدبة. ويضم هذا النوع من القاعات أعمالاً فنية مختارة لبعض الفنانين المعاصرين من ذوي الطابع التقني الجري. وتظهر في الواجهة هذه القاعات بكتل متعامدة بعضها مع بعض بزوايا مختلفة تهر المعين بالتكوين الهندسي فكانت هذه القاعات من قوة الإنجاز بل أن كسما هذه القاعات من الخارج بشرائح من ألومنيوم ليكسبها طابعاً فنياً يلعب في الشمس (انظر ملف المراجع الأجنبية). كانتا سفينة معقدة هيئت من كوكب آخر، هالتحف بهذا التكوين المزيج يضم شكلاً تقليدية هادئة متحفظة. وأخرى غير تقليدية متوهجة. ويعكس بذلك برنامج معروضات المتحف الذي له طابع متضاد أيضاً هذا التضاد بين التحفف والتقدمية هو جزء أساسي من وظيفة المتحف أراد المعماري أن يظهره على أكتفه قبل المعروضات، حتى يدخل في ثقافة الزائرين مفهوم تطور الفن الحديث كيف بدأ وإلى أين انتهى. إن ارتباط التكوين الكلي والواجهات ببرنامج البنى يجعل منطق الجمال واضحاً في هذا المشروع. مؤكداً أن مقولة «الوظيفية تتبع الشكل» تبرز في الأخرى بيئة مبنية ناجحة وجميلة.

جمال بكرى ومنتخب العلوم والقاهرة (الفاكس ١٩٦٠)

معماري آخر نجح في اتباع منهج «الوظيفية تتبع الشكل» ملول حياته هو جمال بكرى. في تصميمه للمتحف العلوم بالقاهرة اشترك مع دولة الكوراني وبطلة من الخبراء الدوليين بعمل شكل شريطي للمتحف، بأخذ مساراً منحنيًا كالهلال. في ظاهره واجهة مصممة تجاه الشارع حيث الضريح. وفي باطنه واجهة زجاجية تجاه الشمال تطل على حديقة المتحف المليئة بالأنشطة. والشكل النحني له مدلول علمي يتناسب مع برنامج المتحف. إذ إنه يعتمد على

قانون الفيزياء الذي يسهل على الزوار استقراء، وهو «قانون أدنى جهد» الذي يوضح كيف أن الذرات تتفاعل مع بعضها في الطبيعة داخل أي مادة في أقل مسار حركة وطاقة مبدئية. وكذلك الشكل المنحني الذي يسمح بزوايا رؤية أحسن، فيسهل على الزائر التعرف على المعروضات بصورة أسرع وبأقل مجهود.

أيضا القاعات متدرجة بعضها على بعض في الأدوار المختلفة، حتى يسهل الزوار التعرف على معروضات أرواح أخرى ولو بصورة موجزة تحفزهم على الوصول إليها في وقت لاحق. وهذه الخدمات البسيطة تبني القاعات تساعد الزوار على الوصول إلى غايتهم حسب ميولهم العلمية في أقل وقت وبأقل جهد.

وحديقة التحف يمكن رؤيتها من قاعات كثيرة تطل على الواجهة الزجاجية، وبذلك قبل أن ينتهي الزائر من التجول في القاعات الداخلية يكون قد استوعب ما سيحده في الحديقة، وعندما يصل إليها يكون قد حدد الأماكن التي سيتمك فيها مدة أطول، مستغلا بذلك وقته أحسن استقلال.

وقانون أدنى جهد، نراه في الجانب التكنولوجي للمتحف: لأن فريق التصميم كل الخدمات الكهربائية والإلكترونية والتخزين على محور واحد يمر في النصف بطول الجسم التشريحي للمتحف، بعيدة عن القاعات الواقعة على جانبي المحور بطريقة مباشرة ومتعامدة بأقل طول ومسافات وجهد. وتم تأكيد ذلك على الواجهة من خلال حائط مرتفع عن الأسقف الهرمية

معتلا للعمود الفقري الجسم المتحف. وسقف المتحف ذو الشكل الهرمي أيضا يتبع قانون أدنى جهد، فهو منقسم إلى أجزاء مختلفة، كل جزء يعمل فوق الذي يليه قليلا أكثر، ينتج للإضاءة الطبيعية بأن القاعات، وبذلك يكون قد وفر في استهلاك الطاقة المطلوبة للإضاءة الداخلية. وهذا السقف الهرمي مغطى بالواجهات من النحاس حتى يعكس حرارة الشمس، فيوفر في الطاقة المطلوبة للتكييف، وفي الوقت نفسه يعطي برقا يضيء في السماء معلنا عن وجود صرح علمي هائل ذات شكل ومضمون متجانسين.

هذا هو بيروني (القرن ١٢-١٣)

مثال آخر يجب في هذه المرة من المعماريين العرب الذين يستعملون التاريخ كإلهاء خارجي للمبنى ليس له علاقة بما في الداخل، ويظنون أن هذه الطريقة الضحلة تم تاصيل المبنى في ثقافة المجتمع التراثية. وما هو بيروني أحد أقطاب العمارة الحديثة قد طور موقفه الفكري تجاه التاريخ في آخر أيامه من خلال تصميمه لشارع هادي وبر بزيورخ، إذ إن المعروف عن أقطاب العمارة هو أنهم لم يعتمدوا كثيرا المعجزات التاريخية المتناثر داخل المدن، وكانت مياليتهم تميل عن روح العصر التكنولوجي وليس الهوية التراثية. ولكن هذه المرة، وجد

ليكوربيوزيه نفسه بتصميم منزلا وسط حي تاريخي تكثر فيه الأسقف الهرمية التي تم عن تراث القرن التاسع عشر وما قبله. فأقام سقفها إضافيا فوق المنزل عبارة عن جزئين: الأول يأخذ شكل مثلث معدول، والثاني مقلوب. وهذا التشكيل يعبر عن محاولة المعماري تجريد التراث المحيط لإيجاد همزة وصل بينه وبين منزله. مستعملا مفاهيم الفن التكيفي كوسيلة للتجريد. ولكن المشروع ليس فقط مثال العملية التجريد التراث. بل أيضا لكيفية التفاعل مع البيئة الخارجية المحيطة. فهذا المنزل يطل على حديقة عامة كبيرة بها بحيرة. ولا بد أن يكون التصميم قد لاحظ جمال النظر من فوق سطح المنزل. وبالذات في فصلي الربيع والخريف، لذلك أضاف هذا السقف ليوفر تراسا علويا مظللا، يستطيع من خلاله المستخدم الاستمتاع بمنظر الطبيعة والبحيرة على صرحي البصر. ولقد بالغ المعماري في حجم السقف الإضافي بالمقارنة بحجم المنزل الذي أسفله. وهذه المبالغة أساسية في التأكيد على فكرة التمتع بمنظر الطبيعة: حيث إنها أهم وظيفة يتميز بها هذا المنزل في هذا الموقع بالذات.

مطابق ذلك حالة الأشكال ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨

وإذا كان ليكوربيوزيه استعمل المثلث كشكل تجريدي يربط المنزل بالتراث والطبيعة المحيطة فإن مكتب إنش. أو. كيه استعمل المثلث نفسه للتعبير عن تراث مدينة الرياض بالملكة وكثافة تصميمية للمشروع. فالثلاث يعتبر شكلا مألوفا لدى كثير من المعماريين العرب الذين لهم أعمال تصميمية بالرياض. لأنه يعتبر زخرفي مميز في العمارة التقليدية بمنطقة نجد. وإذا نظرنا إلى مطار الملك خالد وجدنا أن الشكل المستخدم كهيئة بحورية تربط أجزاء المشروع بعضها ببعض. من حيث نظامه الإنشائي وخرجه الوظيفي وتكيفه مع البيئة المحيطة بشكل غير مصطنع. فصالة الركاب لها سقف مكون من مثلثات ذات أسطح منحنية. ومجموع هذه المثلثات عبارة عن مثلث كبير في المسقط الأفقي. وهي قاعدة هذا المثلث توجد بوابة النظر المتصلة بالمدينة. وهي جانبي المثلث توجد بوابات تربط الركاب بالطائرة. إذن فكون الصالة مثلثة الشكل فالمسقط يتناسب مع الفرض من استعمالها. والمثلثات التكون أسقف الصالة تندرج في الارتفاع بشكل هرمي إلى أن تصل إلى أقصى ارتفاع لها في منتصف الصالة. والجمالون الذي يرفع كل مثلث عن الآخر له أجزاء تكون شكل مثلثات بعضها مع بعض في الواجهة. هذه المثلثات تمثل عناصر زخرفية في الواجهة. وأيضا تعمل ضرورة إنشائية لا غنى عنها في التكوين الإنشائي لهيكل الجمالون.

وقد طمى فريق التصميم الفرق في الارتفاع بين سقف المثلث والآخر بالزجاج لينير صالة الركاب بطريقة طبيعية وغير مباشرة. هذا التدرج الهرمي للأسقف المثلثة لا يفيد فقط في الإنارة الطبيعية للصالات. ولكن يعطي أيضا تشكيلا كتليا متجانسا مع الطبيعة المحيطة. فإذا نظرت إلى الصالات من الخارج فتنبت أن المطار مستوطنة عمرانية صغيرة

تعلو وتبهط مع تضاريس الصحراء المحيطة. وبهذا التصميم نرى أن المثلث - كشكل ابتدائي - قد تغلغل في جميع تفاصيل مبنى المطار وأدنا بالشكل العام، ومنتهيا بتفاصيل الشبائك العلوي للمصالات، مؤكداً، بتغلغله، انسجاماً حقيقياً مع مفهوم الوظيفة. هذا المفهوم ركز على تأكيد استخدام التراث في أكثر المباني حداثة في زماننا هذا (مبنى المطار)، مما يؤكد الشعور بالقبول والتواصل مع التراث لدى أهل البلد. كما يؤدي إلى الشعور بالإحجاب للزوار الأجانب.

منطق الجمال عند هيجل

من خلال باقة الأمثلة الأخيرة يتبين لنا أن منهج «الوظيفة تتبع الشكل» قادر على إبراز بيئة صمرانية يسودها منطق الجمال، تماماً مثل منهج «الشكل يتبع الوظيفة» الذي لا يعتمد على من أين يبدأ المصمم، حيث إن منطق الجمال لا يفرق بين التهجين، وكما قال هيجل في هذا الشأن:

«على الرغم من أن العمارة لها وظيفة محددة فإنها تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل فرضها يلعب في جميع أجزائها، فلا يسمح للشكل المادي ولا أفكار المعماري ونزاعته أن تتجه طرقتا منفصلة. (انظر ملف المراجع الأجنبية). ونلاحظ في فكر هيجل أن منطق الجمال يتحقق في العمارة عندما تحوي في طياتها مفهوم التكامل الذي يجعل فرضها يلعب في جميع أجزائها. أين نحن من هذا الفكر؟ حسب اليوم أن نجد إمكانية في العالم العربي تحقيق منطق الجمال التليق من تكامل الوظيفة مع الشكل، ونضطر دائماً إلى الرجوع إلى الغرب لتستقي معانيه الجودة، وكما نلحظ الغرب إلى الغرب أخذوا - في أغلب الأحيان - الشكل وتركوا المضمون الفكري الذي هو أساس كل شيء».

كتاب الهندسة (الأشكال ١٨ ١٩٥١-١٩٥٢)

ومما لو نظرنا إلى تراثهم المعماري سيجدون مفهوم التكامل موجوداً هناك أيضاً فنرجع إلى منتصف القرن الرابع عشر لتجد الطابع الملوكي سلداً في حركة تشييد المساجد والمدارس في القاهرة. هذه التوسعة من المباني تحوي في برنامجها مكافئاً للصلاة ومكاناً للتدريس ومكتبة وهذا يستخدمي المبني. وفي نهاية القرن الرابع عشر ظهرت وظيفة إضافية توجب في برنامج هذه النوعية من المباني، ألا وهي مكان لتحقيق القرآن وتدريس الحساب لطلاب الأطفال. هذا المكان يسمى «الكتاب»، ومصمم هذه الفترة لابد من أن يكون قد سأل نفسه عن أي نوع من معالجة الواجهات يجب أن يعطيها لهذا العنصر الإضافي، مع العلم بأنه كان متاحاً له طريقتان رئيسيتان لمعالجة الواجهات المباني بشكل عام، الطريقة الأولى (الشكل ١٨): للمباني السكنية حيث إن واجهاتها تتكون من توزيع غير منتظم من الفتحات والبروزات للغطاء بالمشربيات. والطريقة

التأثير اليوناني والبيزنطي مع الهند والعراق

الثانية (الشكل ٢٦) في معالجة الواجهات كانت القبابي العامة، مثل المساجد والمدارس، حيث كانت الواجهات بها رددات رأسية، وفي تلك الرددات فتحات شبابيك مربعة، واحدة فوق الأخرى. لم ير المصمم المملوكي أن هاتين الطريقتين لمعالجة الواجهات تناسبان هذا العنصر الإضافي، وهو «الكتاب»، فلما عمل شرفة في الدور العلوي لاحتواء الأطفال الذين يجلسون على الأرض حول الشيخ لتعلم أصول الحساب وحفظ القرآن (الشكل ٢٧)، ولم يجد المصمم ضرورة لتغطية الواجهات بالمشربيات، كما هو متبع في المنازل، لعدم الاحتياج إلى قدر من الخصوصية العالية، بل على العكس، فتجمع الأطفال حول الشيخ وقرااتهم الجماعية للقرآن تتمثل إلى المارة في الشارع بصورة أحسن من خلال شرفة عما لو كانت من خلال مشربية تحجب الرؤية والصوت. وبهذه الطريقة يكون المصمم قد أظهر للعارة مفهوم «الصدقة الجارية»، التي أرادها صاحب المدرسة في ميناء، أيضا هذا الهدف لن يتحقق بالفاعلية نفسها لو أن الأطفال وجعوا في حجرة مغلقة من حوائط حجرية، وشبابيك عليها مصببات من الحديد، مثل التي على واجهات المساجد والمدارس.

وإذا كانت وظيفة الكتاب الأساسية هي إظهار الصدقة الجارية للمارة، فقد جاء «الشكل ٢٨» بفتح الوظيفة، ولم يكتف المصمم في عصر المماليك بهذا التمر، ولكن حقق مفهوم التكامل بجعل قرضها يلعب في جميع أجزائها. وأقصه من ذلك أن تصميم الكتاب لم يقتصر في اختيار نوع الفراخ للطفل، ولكن في التفاصيل أيضا، فصور شرفة مصمم خصيصا للطفل يمكنه من مشاهدة أحداث الشارع من خلال فتحات في مستوى وجهه، موجودة في سور الشرفة، المصنوع من خشب الخروط. وبهذه الطريقة لن يحس الطفل بأنه محبوس داخل الفراخ أي أسوار عالية قد تصل إلى طوله أو أكثر. وفي الوقت نفسه يستطيع المارة في الشارع رؤية الأطفال من خلال هذه الفتحات (الشكل ٢٩).

والكتاب غالبا ما تكون له واجهة شمالية غربية لاستقبال الظل والهواء البارد في أشهر الربيع والصيف.

وبهذه التواضعات للكتاب يمكن للطفل أن يتعلم في جو مريح ومحبب إلى نفسه، فتكثر التفاعلات وحركته، فوحس بها المجتمع المحيط ليتعرفوا على الصدقة الجارية.

ومثال الكتاب هذا يوضح أن التراث المعماري لدى المجتمع العربي ليس مخلفات قديمة يعاد استعمالها في المباني الحديثة في هيئة زخارف تشر الناظرين، وإنما محتوى فكري قادر على إعطاء المتجدد واستثمار منطق الجمال بصورة متعمقة.

تراثا جميل، يمكن أن يكون لنا مرجعا شافيا لما نحتاج إليه من إبداع في بيئتنا القبلية الحديثة. وحتى على مستوى الزخارف التراثية التي تبهو المعماريين العرب نجد أن لها عمقا فكريا يغطي أشكالها الهندسية.

القوة المتكيفة والتكيف (الشكل ٢٢):

لننضمحس نافورة بداخل منزل مسجدي بالقاهرة القديمة من القرن السابع عشر. وأول ما نلاحظه هو أن أرضية النافورة مغطاة بأشكال هندسية شديدة في العصور. ذات ألوان شديدة التباين بعضها مع بعض. مثل اللون الأبيض مع الأسود. ولعل أول ما تستشعره هو أن صغر هذه الأشكال من الرخام وتباين ألوانها يعبران عن مهارة الصانع وفنونه أمام زوار هذا المنزل. ولكن إذا تذكرنا أن هذا المجهود الكبير والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة لهذه الأشكال الهندسية فمهما الياء إذا ما تم تشغيل النافورة فما قيمته إذن؟

مع هذا السؤال نستحضر علاقة الشكل (الذي أتى أولاً) بوظيفة النافورة. إن سطح المياه الذي يغطي حوض النافورة يهتز بقوة مع سقوط المياه من فتحة النافورة. فالتصاميم العربية القديمة مفردة أن تظهر هذه الأشكال لا يأتي إلا من خلال سطح المياه ذات التموج الرقيق. فمهما رقت تموج سطح المياه تلاعبت الأشكال الهندسية أمام الأعين. هذا التلاعب إن يكون جذاباً للأعين إلا من خلال الأشكال الصغيرة المتعددة التباين في اللون. ولم يكف الصانع العربي بهذا القدر، بل أراد أن يظهر هندسة النافورة من تحت سطح المياه. فاشكل الثمن الذي يحدد قاعدة حوض النافورة له شكل هندسي أبيض من الرخام. يعمل فاصلاً بصرياً بين مسطحات الزخارف وجوانب الحوض. وبهذا الفاصل يمكن للعين رؤية الثمن من خلال سطح مياه متوج. والمستوى الأعلى لهذا الحوض عبارة عن أشكال النوافذ التي تفتح حول النافورة. ولكي يظهر المستوى الأعلى من المستوى السفلي الذي يفتح حوله أشكال النوافذ من خلال شرائح من الرخام ذات ألوان شديدة التباين. هذه الشرائح ذات الأشكال هندسية كبيرة. هدفها تثبيت الشكل الخارجي أمام الأعين مهما تلاعبت الأمواج الرقيقة عليه. والنتيجة النهائية نسر التناظرين لأن الصانع نجح في إظهار أشكال المستويات المختلفة من حوض النافورة. في تفاعل هادئ مع سطح المياه المتذبذب. ثم المسطحات الناتجة لهذه الأشكال. ذات التفاعل المتوحد مع سطح المياه بألوانها المتباينة الجذابة. هكذا منطق الجمال يتلألأ على سطح هذه النافورة.

إذا فارتنا هذه المعشورة والذي يحدث اليوم (الشكل ٢٣). وجدنا أن صناع اليوم قد فقدوا هذه الحساسية الرفيعة فاختاروا الأشكال الزخرفية الكبيرة الحجم لقاعدة حوض النافورة. فيصبح التفاعل بينها وبين سطح المياه قليلاً والنتيجة النهائية أن سطح المياه يظهر كأنه لوح زجاج يغطي حوض النافورة وتنتفي فكرة ديناميكية النافورة. وتصبح منهجية الشكل منفصلة عن منهجية الوظيفة. ويصبح منطق الجمال أجوف لا يخاطب العقول.

وفي ختام المقال أقول إن منطق الجمال في العمارة العربية لا بد من استرداده. من خلال صعود ثقافة تعني في المقام الأول بتطوير التعليم المعماري، الذي يجب أن يركز على تنشئة الجيل المساعد على العقل الناقد. المفرد للمفاهيم الغربية الحديثة والعربية القديمة.

العمارة البيئية الخضراء، والتنمية العمرانية

د. علي رافقت⁽¹⁾

مقدمة

نحن - في الألفية الثالثة - على مشارف دورة معمارية جديدة، نتيجة لوعي محيطي بأمننا الأرض، ونتيجة لاكتشافات كونية مذهلة. وقد اعتد هذا الوعي تصميمها وتطبيقها بإسكانات إلكترونية، يحقق مستجدات فلسفية واجتماعية وفكرية.

ومن المدهش أن من أكد أهمية العمارة العضوية الخضراء هو أحد رواد عمارة القرن العشرين، وهو المصارع الأمريكي فرانك لايهت، وهذه نقولات إلى الفكر البيئي الحاكم في نهاية القرن العشرين،

ويعتبر هذا التطور بداية الوصل الجديدة أطلق عليها تشارلز جيتكس «المفهوم الحاكم الجديد». صدمها إياه في عمارة ما بعد الحداثة، إلا أننا في ضوء دراستنا لنظرية دورات الفكر المعماري نطرح إليه على أنه بداية لدورة معمارية عمرانية جديدة، أطلقنا عليها «دورة الفكر البيئي» التي أصبحت واقعا بالمعمارة الخضراء وبالثورة الرقمية.

الفكر المباشر للعمارة الخضراء أتى من الشجر الأخضر، ودورة الحياة الطبيعية له، والزم في الإنسان والبيئة معاً، وبرز في إعادة تشغيل الهواء Recycle، وتحويل ثاني أكسيد الكربون القاسد إلى أكسجين نقي. هذا الفكر يستلزم أن تكون المباني مفيدة للإنسان والبيئة مثلها مثل الشجر، خاصة أن المباني لها دورة كاملة تسمى Building Life Cycle، فالعمارة الخضراء تلبي احتياجات الناس ومتطلباتهم من الراحة والصحة العامة، وتزيد من القدرة الإنتاجية للإنسان، وهي تساهم في تقليل الاحتياج إلى توليد الطاقة الكهربائية الملوثة للبيئة، وتزيد من الاعتماد على الطاقة النظيفة مثل الشمس والرياح وغيرها، وتسمح باستعمال المواد الطبيعية للبناء، وإعادة تشغيل المياه المستعملة والمواد الصلبة.

(1) أستاذ العمارة - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية.

العمارة الحديثة المعمارية والتكنولوجيا

وقد اتجه مهندسو التكنولوجيا المتطورة Hi-Tech إلى استعمال التيارات في مبانيهم، وذلك كأحدى الوسائل للوصول إلى هدف أكبر وهو العمارة الخضراء: سعيًا إلى تعويض إفساد البيئة الناتج عن التكنولوجيا المتطورة، ومن هؤلاء نورمان فوستير وريتشارد روجرز ورنزو بيانو وديوميكو بيرو Perelli وجان نوفيل، الذين استعملوا الأطنية المرفقة. وللإعلان عن ذلك، زرع ماريو بوتا وكريستيان بورشمياردك Portzamparc وجرومياخ وإميليو اميلار (Irace, p.81) أشجارا في كل أنحاء مبانيهم، وخصوصا على الأسطح والتراسات.

ويتسع الفكر البيئي الأخضر ليكون بداية نحو ترجمة خلاق جديد إلى الإبداع المعماري، لا على أساس جمال العمل فقط، ولكن على أساس مدى نواتجه وتوافقه عمرانيا مع المحيط البيئي المحلي والكوني من الوجهة المادية الأيكولوجية والبيولوجية والشكلية.

وفي هذه الحالة يتفاعل العمل ومستعملوه عقلانيا وماديا ووجدانيا مع المحيط البيئي، مستغلين خواصه ومستعبرين تشكيلاته، وعاملين على توظيفها بأقل تدخل داخل والخص توافق مع مظاهرها الأيكولوجية والناحية. هذا الفكر يتواءم بصريا وجماليا مع ما حوله من بيئة طبيعية مخلوقة ومشيدة، متحركة وثابتة، وهي رأينا أن هذه العلاقة الممتدة أهم من مستلزمات إبداعات العمل المعماري، لذاته ولشخصه. فالإبداع والتناغم البيئي مكملان لالتزامات المبدع نحو المتطلبات الشكلية للمضمون، خاصة إذا ما كان المنتج جزءا من تسويق عمراني قوي ومسيطر. وقد أصبح لزاما على هذا الفكر أن تتناغم العلاقات المادية والوجدانية والشكلية بين الإنسان والبيئة في اتجاه أن يعالج المعمار البيئي الإشيد على البيئة المحلية والعالمية محل سلبيات القرن العشرين. وقد وجه هذا الاهتمام إلى الاختيار الأمثل لتكنولوجيا البناء وطرق الإنشاء، وإلى اختيار الأقل منها انتشارا بالبيئة وتوافقا معها في عمارة خضراء، واستغلال التقدم الإلكتروني في السيطرة الذكية على الأجواء الداخلية للمنشآت. وتعرض في هذا المجال طوائف التصميم البيئي للتوافق البصري والمادي، لاستعارة ما يتوافق منها مع عمارة خضراء، تؤكد البيئة ولا تعطلها.

التناغم مع البيئة حضاريا

ترجع المحاولات الأولى في الحضارات القديمة - ومن أشهرها الحضارة الميسينية - إلى إيجاد التوازن والتناغم بين الإنسان والبيئة المحلية والكونية، للوصول إلى التنمية العمرانية السدامة. وقد نبشت

هذه الحضارة منذ آلاف السنين منهجا فلسفيا وعلميا للتفاعل مع هذه الشكسة، وذلك بتطوير المفاهيم الفلسفية الميسينية، مثل البين واليانج والتاو (Craze, p.78). أما منهج الفنج شوي (لحظة الحياة وهي تعني جوفها الرياح والناد) فممازال متبعا إلى اليوم، ليس في العمارة فقط، بل في جميع جوانب الحياة، من طب وزراعة وغيرها. ولهذا المنهج تأثير في المياني المعمارية

وملائقتها بالبيئة المحيطة من جبال وأنهار ومساحات خضراء، وما تحويه من رموز للحياة، كالكهوف والقاء.

وهي الحضارة الغربية نجد تفاعلاً قديماً مع البيئة، وتحذيراً من إساءة الجنس البشري لها. وقد سبق إلى ذلك أفلاطون في تأله فقدان التلال الخضراء والغابات حول أثينا. نتيجة استعمالها للحريق والصناعة السفن. يقول: «ما تبقى اليوم مقارنة بالماضي هو مثل هيكل عظمي لرجل مريض، فكل اللحم والأرض الطيبة قد انزوت، وما بقي هو الهيكل العاري للأرض» (Wines, p.22). وهو يصف تأله لحالة حوض البحر الأبيض المتوسط الذي كان خصيباً وتحول إلى صحراء من صنع الإنسان. كما هجرت الموانئ العمارة لتتحول إلى مستنقعات مغطاة بالهملات، وتحولت الأراضي حول أثينا إلى أرض بور لا تصلح لأي زراعة.

والتفاعل مع المحيط البيئي Environmental context له ظهور بأشكال متعددة في كثير من صور الحياة البدائية: فبيوت الشعر للإنسان العربي في الصحراء مصنوعة من الصوف المائل للحرارة ولها لاستعمالات متعددة، بما فيه من فتحات موجهة إلى جهات هبوب الرياح المشبعة ومقنونة أثناء هبوب الرياح الضارة المحملة بالرمال. وفي الشتاء ينفض الصوف من المطر فتعلق السام وتنسج الخبيصة عازلة للمطر الذي يتراق عليها. وقد كان اعتماد الحضارات السابقة بالبيئة - كالحضارة الفرعونية مثلاً - قوياً إلى حد العبادة للمحيط الكوني، وعلم الأفلاك والنجوم. وقد كانت الطبيعة مقدسة بالنسبة إلى المصريين القدماء لما لها من صلة بالآلهة، وعلى رأسهم الإله آمون إله الشمس. كما كان النيل حداً فاصلاً بين الحياة على الضفة الشرقية والموت على الضفة الغربية، وإليه تقدم القرابين من عرائس النيل، وعليه تسيير التراكب المسابحات بالأشربة والمجاديف، كما كان اعتماد المصريون بالبيئة نابعاً من وعيهم بمدى تأثيرها في الميالي التذكارية التي يقيمونها لحفظ أجسادهم وأرواحهم أبدية للحياة الأخرى الدائمة، فبنوا لها الجبال الصناعية ثم نزلوا بها تحت الأرض في مقابر وادي الملوك والفتكات.

وقد تفاعل المسلمون بالطبيعة لما لها من مبرور ديني، ووضعوا هدفهم خلق الجنة الأرضية، تعبيراً عما ينتظر المؤمنين في الحياة الأبدية. والجنة الأرضية بالنسبة إليهم حدائق مغلقة معزولة عن الخارج، بها مياه وزراعات تساعد على ترطيب الجو وخفض درجة الحرارة حول التصور وهي وسطها (Jones, p.156,185). هذه الحدائق التي تجري من تحتها الأنهار مثلت في السجائيد، وزمعت على بلاطات الحوائط والأرضيات، ووصفها الشعراء. والجنة الأرضية لها نظام هندسي يعزها من الحياة الواقعية الصناعية. ومن هذه الحدائق الإسلامية حدائق الأندلس، ومن أولها أعمال عبد الرحمن الأول التي أسسها على ما رآه في دمشق. وقد ظهرت هذه الحضارة في قرطبة، المركز الديني للأندلس وشمال أفريقيا، وهي التي أحيطت بالآلاف

العمارة البيئية الحضرية، والتنمية الحضرية

الحدائق، بها مشاريع منظومة للري، محافظة منهم على المياه. وقد تميزت حدائق الأندلس بصغر حجمها وسكنتها وانعزالها وظلالها التي ترطب الجو، كما خلطت الحدائق على أنسج جيوهضرية محددة بعوامل من الحجر أو الطوب وسياج من النباتات. وقد كانت الأحواض أسفل التمرات، مما ساعد على ريها من أعلى كسجادة ذات رسومات نباتية وزهرية. وقد كانت التيليمات ذات التران براقعة، وأحواض الزهور - مثل الورد والقرنفل والجيوانيم - إلى جوار شجرة سر الحياة أو البرتقال الصغيرة أو شجر النخيل. وتحاط الحديقة بالبواري التي تنظم ظلالا وفيرة بالقناء، وبزرة القناء القياء على شكل حوض أو بركة أو قناة أو نافورة تسري من تحت الأرض أو فوقها، في قنوات تصل بين أحواض القياء والصابير المنتشرة داخل الحديقة. وأشهر نافورة ذات أشكال حيوانية نافورة الأسود في حدائق قصر الحمراء في غرناطة (عبد الغفار، ص: 34). ولدينا من الحدائق الإسلامية الحدائق المغولية في سهول الهند وكشمير وبنكبي وأجرا ولاهور على أنهار يُعنا Jomna ورافاي Ravi، وحدائق إيران الصفوية وغيرها.

ومن هذه الحدائق أيضا حديقة الزهراء في قرطبة بإسبانيا، التي ابتدعها عبد الرحمن الثالث عام 976. في منطقة تساق فيها المياه من الجبال على مصاطب وتراصات قبل نزولها إلى السهول. وقد تكونت المدينة من أجنحة وقنوات حولها المساحات الخضراء، التي وقلت فيها النباتات والأشجار بحيث تعطي أكبر كمية من الظلال داخل حائط يحيط بالجنة. ومن الحدائق الإسلامية الشهيرة حدائق قصر الحمراء في غرناطة وحدائق شاليمار في لاهور بالباكستان (453-452). وحديقة القلعة الحمراء Red Fort في نيودلهي، وحدائق تاج محل في الهند. والأخيرة مربعة ومقسمة بقنوات مائية إلى أرباع، وكل مربع مقسم إلى أرباع أقل. ومن الحدائق الكبيرة تشغل إلى المقامس الإنساني من حدائق الأحواض الداخلية والجنات الصغيرة الخاصة في البياني العامة والسكان، حيث يقتنع الإنسان له بيئة خاصة من الأرض الخضراء والماء والسماء الزرقاء.

الوعي المعاصر بالبيئة

رأت العمارة البيئية المعاصرة أول وعي بها في الولايات المتحدة في ولاية سكوتس على يد معماريين ذوي شخصيات قوية وإمكانات لا تعرف الكل. وقد ابتدأ هذا الاتجاه المهندس الأمريكي ساليان

في أعماله وكتابه، رافعا شعار أن الشكل يتبع الوظيفة. هذا الشعار أصبح شعارا للعمارة العضوية المبكر التي تأثرت بعنسى لاروشال فولد لريتشاردسون في شيكاغو (Van Rensselaer, p.96)، وتبعه في ذلك أبو العمارة العضوية فرانك لويد رايت بعنسى الطبيعية، التي فوّت بقراطه الأولى لراسكن وفيلدس أو دولك وأندالو ساليان. وقد كانت

أعماله مسجوة أولى لأهمية الواقع التي اختارها دائما بجوار الفجوات والتكوينات الصخرية والشلالات، حتى يخرج المبنى جزءا من الطبيعة. وإذا كانت الطبيعة غير موجودة فهو يخلقها في فراغات، يتركها حول مبداء وهي داخله للزراعة، التمثيل بالأشجار والنباتات.

وقد تبع فرانك لويد رايت كثيرون في أوروبا وأمريكا، ومن أهمهم بروس جوف (Bruce Goff). وهو كما وصف مدخله في التصميم من الداخل إلى الخارج، وهو يجب أن يتعامل مع مواد طبيعية متوافقة، كالتراب والهواء والنار والماء، وهو يسعى بالتعامل معها في الكتل الحجرية الثقيلة والحوامل الزجاجية والأسقف الخفيفة والفراغات الملونة مع الزوايا الحادة والمواد الطبيعية مع الجاهزة. كما في منزل بافجر (Bavinger بنورمان لوكلاهوما (1960) (Pearson, p. 38,39)، ذي البرج العجري البني المحترق بحوامل زجاجية وقبلة، والمعلق منه أسقف لولبية خفيفة.

وقد تأثر رودلف شتاينر الفكر التمسوي بدراسات جوته في تشكيلات النبات والحيوان، حيث نسب إليه أنه جاليليو العضوية، هذا الاتجاه - مع نظرية جوته في الألوان - كان لهما تأثير في شتاينر في نظريته عن «الأفكار الإنشائية العضوية، للمساعدة في فهم روح الكائن العضوي، وهو لم يلق أبدا الشكل العضوي ولم تكن تصميماته رموزا لأي شيء غير نفسها، وفيها يقول إن الإنسان يشعر بنواقل في وحيه حينما يشعر الأخيرة أن أفكارها ومشاعرها متكسبة لحواسه في الأشكال والألوان التي تحيط به. ومن هذا الانعكاس للمعاشرة على الأشكال الحبيطة، وهي التي يقال عنها (Enfolding) التي هي المسموع جيدا يؤثر بالراحة والسمو على الفرد وعلى المجتمع، وكما رأينا سابقا، فإن ميّاته تركز جوته هي تصوير دراماتيكي للمعمارة التي توحد الروح والمادة بالتفاعل الحي بين الأجزاء والكل، وهي العلاقة بين البنية والنبات. وأن كل شكل موجود في الشكل الذي يسيقه. كما وصل إلى الحائط الحي الذي يسمح بالاتصالات والانفصالات، تنمو فيه كالمعظم التي تسمح بالانحناءات المقعرة والعمدة وعزوم الانحناء والالتواء.

وقد سار على خطوط التعبيرية العضوية الألمانية نفسها هيرجو هارنج (H. Haring)، الذي يقول إن لكل مكان وظيفة شكلا خاصا، وإن مهمة المعماري أن يكشف ذلك وأن الوظيفة تتبع من الطبيعة، في حين أن التعبير عن الإنسان، وأن الأولى واحدة في العالم، والثانية تتوقف على الوقت والمكان. وقد هوجم لوكوربوزيه تقصير الأشكال على الأساسية منها، لأنها تعاطف العقل، ولكن البودة تصويرية عاطفية، وهي بذلك درجة أعلى من التعبير. وقد أثر ذلك في الفار التو ولوي كان وهانز شارون، في تصميم الأخير لمصانة موسيقى براون. كما أثر في المهندسين الإسبان مثل جلودي وسيزار ماتريك (C. Matrique)، في أعمال الأخير في جزر الكناري. للمحافظة على طابعها البدائي أمام التطور الصناعي.

البيئة البيئية البشري، والبيئة الطبيعية

وبمرور الزمن تأثرت البيئة بعناصر ذات أهمية بالغة، مثل التغيرات الطبيعية وثورات الماضي، كالعصارات والتفكك والاضراب والتاريخ والفساد والتراث الديني والأخلاقي والمكتشفات العلمية وتوقعات المستقبل. وبالإمكانات التكنولوجية اتسع المجال البشري إلى العالم الذي تعيش فيه. وإلى الغلاف الجوي والأجرام السماوية التي تحيط بنا نفهم أسرار إدراكنا لها كمعاشد لأول مرة من الأنبياء. وعن طريق العلم والتكنولوجيا تمكننا من الانتقال إليها عن طريق الحواس. وعلى مشارف الانتقال الجسدي. وهكذا يسمى الإنسان إلى التكامل مكانها وزمانها مع الصور المختلفة للبيئة المحيطة به.

البيئة البيئية

البيئة هي كل ما يحيط بالإنسان خارج حدود ذاته المباشرة، محيطها وكونها، وهي في المقام الأول البيئة الطبيعية الأيكولوجية، من سهول ووديان وكثبان رملية وصحاري وواحات ومناطق خضراء وبحار وخليجان ونهار وبحيرات وشلالات وجبال وتلال، وما يحيط بها من غلاف جوي بمختلف طبقاته، ومن أجرام تدور حولنا وتدور حولها. وكما في تلاميذ الحضارة الصينية في الطنج شوي فإن الجبال تحمي الأرض والحقن والمزارع من الرياح العاصفة المدعومة بينما النهر يذوي الحاصل باليد المطوية. والبناء على جانب النهر هو من أكثر الأماكن المرفوعة فيها للإقامة. وحيث لا يوجد تل يقوم الصينيون بفتحها، وهو يعتبر موقدا للحرارة في الشتاء، والبرودة في الصيف. كما يجب تجنب الأماكن شديدة الانحدار والشلالات المهيول. ولا يفضل قمع التغيرات الشديدة. وعلى عكس ما هو متبع في اليمن، أستراليا، دفاعية، فمن المستحسن وضع البنى في الأماكن المسطحة من التل وليس على قمته. والبنى الذي خلفته الجبل أفضل من البنى المواجهة له. كما تمتد الدراسة الصينية إلى الأنهار وأفضلية التمرج منها على المستقيم. مع الاعتماد بعلاقة البنى بالمياه المجاورة. (المصاوي، ص ٤٦ و ٤٧).

البيئة البيولوجية العضوية تتكامل مع البيئة الأيكولوجية بوجود الحياة الحيوانية Flora، من إنسان وحيوانات مفترسة وأهبة وحشرات وأسماك وطيور وزواحف وشرينات. كما توجد بجوارها الحياة النباتية Flora، من الفواكه والأشجار والتخيل والياسمو والبوص والمناجروف والزهور والخضراوات والفواكه بصورها المتعددة. وقد انصبحت اهتمامات الإنسان على التواص مع البيئة الأيكولوجية والبيولوجية، بالصيد واكل الخضراوات والفواكه على الشجر وغيرها من التروبيدات، التي توفر له الطاقة الضرورية من الشمس من خلال التمثيل التروبي. ويتقدم الحضارة تكاملت بيئة تكنولوجية مطيدة زراعية صناعية تجارية حضرية مع البيئة الخلقة الطبيعية والبيولوجية. عاش فيها الإنسان متعبا بثبات اجتماعية ذات علاقات ثقافية إيجابية وسلبية، سواء بين أفراد المجتمع الواحد أو ما بينه وبين الأخرى.

البيئة الطبيعية الأيكولوجية والبيولوجية الحيوانية والنباتية - مع تغيرها الدائم - لها من الخصائص الثلاثة علميا من مكوناتها ما يخلق لها الاتزان البيئي، الذي هو سر استمرار الحياة العضوية وغير العضوية على ظهر الأرض. كما أن عناصر البيئة الطبيعية لها من الدورات والحدود ما يجعلها دائرة التفاعل بعضها مع بعض وفق نظام بيئي معين Eco-system، بحيث تعمل في أوضاعها الطبيعية والنباتية والحيوانية، بما تضمن لها الاستمرارية والبقاء مع الارتقاء والتطور. ومن أمثلة ذلك الغابات والبحار والبحيرات وخلافها. وكل منها يمثل بيئة متفصلة قائمة بذاتها، تعيش مكوناتها معا في توازن تام. وهذا ما حظى لفتحه والكيميائي الجوي جيمس لفلوك James Lovelock في 1969، وفيما بعد جيمس هاتون James Hutton من 1991، إلى الخروج - بعد فحصه لصور كوكبنا الأرض من الفضاء الخارجي - بتفسيره عن الاختلاف ذلك الكوكب الأزرق عن باقي الكواكب. وبذلك برز مبدأ «جايا فلوك»، ومع زميل آخر هو لين مارجولس Lynn Margulis كونا نظرية «جايا القوية»، بأن الحياة أو المحيط البيولوجي ينظم ويحفظ المناخ والتكوين الجوي عند الأنسب للعيشة. وهي تقول إن هذا الكائن المتطور (الخالق) أيض التكوينات الكيميائية والأحوال المائية عند الحد الأقصى لاستمراريتها ليلالين الزمن. وحسب هذه النظرية تحفظ ملوحة البحار على مستوى معتدل مع استمرارية المناخ ومستوى الأكسجين اللازم للحياة عند نسبة 21% من الغازات. وكما قال هاتون: «إن الأرض هي مجموعة نظم تحفظ ذاتها حرارتها وكيميائيتها اللازمة لحالتها» (Lovelock, 1984).

والإنسان - كأحد مكونات النظام البيئي - مكانة خاصة، إذ وضع فيه الله من أمانة العقل والفكر، فهو المسيطر عليها حافظا أو هادما. ومن الغريب أن أعمال الإنسان في بيئته العلمية والتكنولوجية هي من أهم المسببات للإخلال بهذه النظم بصورة فردية أو جماعية، ومنها إثارة الحرائق الناجمة في غابة، لإخلالها للزراعة أو لبناء أو لتسقي طريق أو سد، أو إفساد - بالزوم - للأغشاب المرجانية في أمثالها، أو على شواطئ الغرقة لاستخراج الفوسفات، أو لبناء قرية سياحية، أو صيد جائر لفصيلة من الحيوانات أو التطوير لأطعماع تجارية لمنتجاتها كالتصايد من الأسماك والفراء من الدببة، كما أن التدخل البيولوجي في الجينات بإدخال نوع على الآخر يفرض زيادة الحاصل يؤثر الطلق باختلال التوازن البيئي.

التدهور البيئي

تبا هوكونيما - عميد كلية الدراسات الدولية العليا بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة - بنهاية الإنسان الحالي في كتابه الأخير الذي صدر عام 2002 مستقبل الإنسان Our Post Human

Future، نتيجة للتورة البيوتكنولوجية التي ستسمح له أن يقرر مصيره على أساس التقدم

العمارة البيئية النضر، والتنمية العمرانية

التكنولوجيا هي ضرورات تسيطر على السلوك الإنساني بشكل لم يره من قبل. وقد توقع فوكوياما مضاطر التقدم التكنولوجي لازدياد حرية الإنسان في انتقاء النوع التكنولوجي الذي يريد. كاختيار أجنة ذكور أقوى، وليس إناث - على سبيل المثال - كما سيحتاج العالم المتقدم إنتاج أطفال بعزايا جسمية وعقلية معينة، مما سيؤيد من حجم المقارقات والتباينات بين الدول والأسر القادرة الفنية والمطورة غير القادرة على الإتفاق على هذه التحولات الجينية. سيتطلب على كل هذه الأنشطة - كما يقول فوكوياما - سلسلة من الإفادات، بما يعود على الكائنات الحية - ومنها الإنسان نفسه والأسماك والطيور والحيوانات - بالضرر، بل وبالانتقراض. وقد تشبه العالم إلى ذلك أطير بالتدخل الدولي، أو عن طريق جمعيات صدقاء الحيوانات والحدائق الأهلية فتح الاستئساخ البشري. وقصوره على الأعضاء والعلاج الجيني. وكذلك الإقلال من الإفاد الجماعي للبيئة للحد - على المستوى الدولي - من الدخان والغازات والصيد الجائر للأحياء المائية والطيور المهاجرة والحيوانات المنقرضة. وكذلك الحد من حرائق الغابات الاستوائية الأمازونية، للعمل محلها أخرى من الحديد والغرساة والزجاج.

وقد اشتد الوعي العالمي بما يواجهه العالم من الناحية الأيكولوجية، مما كان له تأثير في النواحي النفسية والسياسية والتفكيرية الفلسفية. وقد حصر الأكاديميون هذه الأزمات في مشاكل المياه، التي انغلطت مستواها مع زيادة السكان، وبالذات في الشرق الأوسط وأفريقيا والهند. وهي أن خمس سكان العالم يستهلكون مياه غير صالحة للشرب، وأن الإنشاء يستهلك ثلث المنتج من المياه. أضف إلى ذلك زيادة استهلاكات الوقود الحفري على الرصاص الذي وصلت نسبته إلى 15% من كل شيء مما يسبب مضاطر على الجسم والعقل، كما ازداد تجريف الأرض - وبالذات في الصين - نتيجة لقة الزراعة التي تكون أحسن حماية لها. كما تم القضاء على ما يقرب من 28% من الغابات الاستوائية عالميا، وهي المهمة للسيطرة على الجو العالمي. وحيات الكائنات البشرية. ومما ضخم هذا التأثير الضار ازدياد معدلات إنتاج الطاقة، وبالتالي ازدياد التلوثات الذرية مع ارتفاع عدد سكان العالم وظاهرة الاحتباس الحراري العالمي. كنتيجة لتوسع التكنولوجيا في العمران والصناعة. وقد كان نتيجة ذلك ارتفاع النسبة المئوية للأمراض الفتالة كالمصل وتلصق الشاعة (AIDS) والتهاب الرئوي المتطور (SARS)، والتهاب الكبد الوبائي بأنواعه، والسرطان وإلتهوزا الطيور وغيرها.

التنمية الحضارية الخضراء

لقد وعى الإنسان على المستوى العالمي في أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين الآثار السلبية للثورة الصناعية والتوسع العمراني على البيئة العالمية. وقد أصبح واجباً على الإنسان أن يعمل عملاً جماعياً لتلافي الإضرار بالعمليات البيئية، والاحتفاظ الأقصى بالطوار والطاقة،

وبالتوصل إلى المجتمعات المستقرة التي تتعامل فيها المواليد مع الوظائف، كل ذلك في مومضات تسعد بالأهداف السابقة، ولا تشعر بأنها قيد عليها. وقد قادت هذه الاتجاهات إلى ظهور برنامج الأمم المتحدة البيئي عام 1972 United Nations Environment Program (UNEP)، التي عرفت التنمية المستدامة بالتنمية التي تحسن حالة الحياة البشرية في حدود استوعاب نظام الحياة على الأرض.

وفي التسعينيات من القرن الماضي دخلت البيئة مرحلة جديدة، بدخول الحكومات في اتفاقات تؤكد مدى خطورة مشكلة التدهور البيئي. ومدى أهمية التنمية المستدامة التي عرفتها معاهدة الاتحاد الأوروبي الموقعة في فبراير 1992 في ماستريخت، في توفير الحفاظ وتحسين مستوى المحيط ومراعاة الصحة البشرية والاستعمال الحساس والمثالي للمصادر الطبيعية، وتحديد القضايا على المستوى الدولي: لمواجهة المشاكل البيئية، كما عُدت على المستوى الدولي عدة مؤتمرات لأمن الأرض، في ريو وكوبنوجوهانسبرج وغيرها. وكان في مقدمة توجهات تلك المؤتمرات الوعي بأهمية المحافظة على استهلاك الطاقة في المناطق الحضرية الأخذة في الانتشار، خصوصاً في الاعتماد على مصادر طاقة المحروقات، وهذا أتاح المجال للهوي المتالي الأخضر، وذلك بازدياد استعمال مصادر الطاقة المتجددة في الرياح والشمس وخلافه، والاتجاه إلى الوسائل التخطيطية والعمرانية والمعمارية الخضراء للاقتصاد في استهلاك الطاقة.

البيئة الاجتماعية

وعلى المستوى التخطيطي هناك التأثيرات النوعية الثقافية الفنية، التي لا غنى عنها، وفير الخاضعة للمقاييس العلمية، والمستوى البيئي يجمع هنا بين الاتجاهين (الثالثة الموضوعية والوجدانية الشخصية). أي بين الموضوع والإنسان. ويتسع المحيط البيئي من الحيز المكاني إلى الحيز المشيد من عمران وعمرارة، ليشمل التوافق بين الوحدات السكنية والتجارية والعامة والمكونة للبيئة الاجتماعية. وهذه تؤثر في تكوين شخصية الإنسان بجوار موروثاته الجينية العائلية. ولذا فإنه يلزم أن تتجانس الأوضاع الثقافية في بيئة واحدة وإلا حدث اضطراب اجتماعي وانزعاج نفسي عاطفي. فالفقر الذي تسكنه عائلة يحدوها وحشمتها لا يتوافق بيئياً - لا مادياً ولا بصرياً ولا ثقافياً - مع بيئة مكونة من وحدات سكنية هي عمارات شاهقة متراخمة متراسة تسكنها عائلات متوسطة أو دونها. وتحيط العمارات بالقصر لتعجب منه الهواء والشمس والهوى، والخصوصية، الأمر الذي يحدت بالعمية إلى القصور الفخمة على التل. أمام قري المنب والمهايط والبرشيين، وبالتالي إلى العمارات الشاهقة التي أحاطت بيلات من دور واحد فطنتها في مناطق كالمعجم والزمالك وجازين سيتي.

العمارة البيئية الحضرية والتنمية العمرانية

هذا الفكر البيئي - المتمثل للتفكيرين العقلاني والوجداني - يركز الاهتمام - بجوار إنشائها البيئية الأيكولوجية والتكنولوجية - على محيط الحياة الثقافي والفني والروحي بمختلف صوره، من ارتباط بالحضارات والمعتقد المحيط، وبالعرف التراثي في صورة وهي بأهمية التنسيق العمراني والثقافي، وليس مجرد تنسيق مناهجي، هذا الفكر يربط البنية بمحيطه البيئي والعمراني الشارطي في علاقات كلاسيكية مثبته، كما في العمارة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية، أو في استمرارية ماثلة كما في عمارة الباروك. وحديثاً رأينا استمراراً شكلياً عمرانياً في تصميمات هاوسمان لباريس. كما نرى في العمارة الإسلامية والقوطية علاقات على محاور متكررة في تصميمات ناش مدينة لندن. ومن الطبيعي أن تبنى هذه الاتجاهات العمرانية على قواعد وفوائج تخطيطية وضعية أو اختيارية، تنبئة لأعراف تخطيطية ارتبطت بمفاهيم حاكمية. ويظهر بيئة طوبوغرافية. خاصة بالأرض والجو والمواد والمعالجة المتوافرة. وما نتج عنها من النسجة العمرانية مميزة، منها التضمين على أحوال داخلية، أو التباعد متجهاً إلى الخارج على محاور متعامدة.

التنمية العمرانية الحضرية

على العمراني أن يكون شاعراً ومدركاً للظروف القائمة والتغيرات البيئية المحيطة - الإقليمية والمؤابية - بمكوناتها الثلاثة: طبيعية إيكولوجية، كانت أم صناعية، أم مبنية، كما أن عليه أن يكون واعياً بعدي تحكم كل منها في الآخر بالاحكام أو بالسلبيات، وهذا هو الغرض عليه احترامه منها كمعامل ثابتة مستقرة. وعليه في هذه الحالة أن يؤكد على البيئة العمرانية والمعمارية التي يخلقها، ألا يكون سبباً في الإخلال بالتوازن البيئي الطبيعي والثقافي. الذي هو مرتبط تمام الارتباط بما يشكله في القرى والمدن والصناعي وعلى شواطئ البحار والأنهار، وما قد يسببه من إضرار بالتوازن الذي والتفهم المتلقي. ذلك الإخلال نتج عن بعده عن الأرض والخطاف التفاعل بينه وبين بيئته الطبيعية المحيطة أو الثقافية المستقرة. وبذلك يلزم أن تكون المحافظة على البيئة محدداً لفكرة وطريقة تعامله مع ما يحيط بالبنية لإيجاد الرابطة بين العمل المعماري والعمراني والبيئة المحيطة. وتحقيق الانسجام والتوافق بين العمل والتنسيق البيئي المحيط. وذلك من مفهوم الواسعة Appropriateness. بين الشيء والمحيط. ويهدف هذا الاتجاه البيئي - في المقام الأول - إلى المحافظة على الأرض وما عليها من جماد وحيوان. في علاقة منسجمة مع الكون والمحيط والاهتمام البيئي بعد من الاتجاهات الحديثة التي جاءت نتاجاً لموعي بالأرض وعلاقتها التكوينية. والإنسان يهتم بالبيئة إذا ما تدخل فيها بأقل الحدود الممكنة، معافاة عليها سياسة فيسيولوجيا وجمالية. وقد أصبح لزاماً على المخططين والمعماريين تقديم دراسات عن التأثير البيئي لشرورائهم Environmental Impact Assessment EIA.

والبيئة الطبيعية البدائية - وهي قد تزداد جمالا بالتطوير - لها متعتها المميزة إذا ما شركت على أوضاعها، كما خلقها الله في الغابات والسهول والجبال وشواطئ البحار والأنهار، بأقل تدخل من الإنسان بالتهذيب وتوفير الخدمات، كما هي أعمال سدوزار مافريك في جزيرة لانزاوتي في جزر الكناري، التي حوّلها اليونسكو إلى موقع تراث عالمي، وقد جمعتها من الانتشار العشوائي للفلانيق الرقيقة والمساكن المعمارية السليمة، وما تعرضها من أشكال تبدو حرة، لكنها مفروضة من الخارج يعود من تكنولوجيتها العالية، ولكنها تبصر عن مجتمع غير مستقر ورافض بدلا من عضوي موحد ذي أمل مشترك بالإنسانية.

وإذا لم يكن للتنمية التجارية من مفر، فتتكون مركزة في مناطق محدودة قريبة من مقرات التنمية الزراعية أو الصناعية أو الترفيهية النشطة، وتنتشر على طول شواطئ الأنهار أو البحار أو الصحراء، ولتؤكد المخطط جزءا منها للتمتع البيئية البصرية والصحية النقية لمصلحة السياحة البيئية Eco-Tourism، ولتصرف الأجيال القادمة، وقد انتشرت السياحة البيئية في السنوات الأخيرة، وخصوصا بعد هلاك بيئة المدن والقرى والمناطق الصناعية التقليدية - وما الوضع في الساحل الشمالي الغربي لمصر على البحر المتوسط وفي سواحل البحر الأحمر وخليجي العقبة والسويس هنا بعيد - وقد ظهرت نتائج الاستغلال المفرط في اختفاء الطعمر الطبيعية من جبال واديان، وفيما أصاب الشعب التراجعية في الغريفة، وكذلك الحال بالنسبة إلى الأنهار، فمن تهور القبول الفكر التي ينشر المباني والمدن والقرى على طول النهر، وعلى أغلب مساحة الأراضي الزراعية، والنطقي هو الحد من امتداد مباني المدن والقرى والتجوع والركود، ولا يقتصر - من الوجهة الهندسة المعمارية - أن تظهر بأن الطريقين السريعين لمصر / إسكندرية المنحرفين والزراعي قد تحول إلى طرق حضرية، وقد انتشرت فعلا على جوانبها المباني والزراعة، واختلت النقة بالقرائن الصحراوية والزراعية، بتكليفها وجبالها ورواحاتها وأبارها وحيوتها وسهولها وعقولها وأشجارها، حول طرق أسطورية مريضة، ويخلف مبان من الطوب الأحمر والخرسنة، لا تحترم أبسط القوانين لحرم الطريق.

كما لا يمكننا أن نتجاهل باتساع شوارع السيارات وانتشارها في مختلف أنحاء المدينة، وانتشار السيارات الخاصة هربا من المستوى السيئ للسيارات العامة، واختفاء شوارع المشاة والأرصفة، وانتشار المباني والشوارع الأسفلتية الواسعة، مضحين بالمساحات الخضراء.

والتصميم الأخضر يهوى للمحتوى البيئي جوانبه القادرة العقلانية القابلة للقياس العلمي العملي، كالحرارة والرطوبة ونقاء الهواء والماء، وهنا يكون القرار للمخطط والمعماري أن يختار النسيج والتفاصيل المعمارية الخضراء المناسبة للطورف الأيكولوجية والمناخية السائدة، فهو يكثر من النباتات والمياه والظلال في مبانيه المتضامة في البيئات الحارة الجافة، وهو يشجع على حركة الهواء في البيئات الحارة الرطبة بالبناء باستخدام الحوائط المسامية، ويخلق فراغات متصلة طبيعية ذات ضغط عال، وأخرى متسعة ذات ضغط منخفض.

المعمارة الخضراء

الغلاف الخارجي Building envelope للبناء كان ولا يزال وسيلة خضراء للتحكم في المناخ والبيئة الطبيعية Bau Biology؛ تهتم بتوفير مستويات ومستويات الراحة الإنسانية بالتنسيق إلى الحرارة والرطوبة النسبية، باستهلاك أقل ما يمكن من الطاقة، وبالتالي يكون المبنى هو الموضح أو المصفاة البيئية، والفرض أن يواجه المبنى الأجواء القاسية، وأن تكمل مهمة التبريد أو التسخين بالطاقة الطبيعية المتجددة، ثم بالطاقة الكهربائية. إن أي قدر في الطاقة الكهربائية يقلل من التبعات الغازات الضارة، ويؤدي إلى ارتفاع أقل لحرارة الأرض، كما يؤدي إلى المحافظة على طبقة الأوزون، وانخفاض في التمرش لأخطار الأشعة فوق البنفسجية، السببة للأمراض الجلدية والسرطانية.

هذا التوفر في الطاقة الذي ينشأ بالمعمارة الخضراء، يتطلب المواجهة المعمارية المناسبة لتطويف المناخية بأقل الطرق استهلاكاً للطاقة. وقد قاد ذلك - أولاً - إلى الاهتمام بالغلاف الخارجي للمبنى، الأمر الذي راعته الفاني الأثرية - ومنها الإسلامية - وذلك باستعمال المواد المناسبة، مثل الطين المازل للحرارة، والحجر الطبيعي بسمك مناسب لا يقل عن اثنين لفتح تسرب الحرارة إيجاباً أو سلباً، في الشتاء التهام والتقليل هذا بالإضافة إلى استعمال وسائل أخرى كالإقلال من الفتحات الخارجية، والافتتاح على الأضواء الداخلية، واستعمال الغلاف ومجاري الهواء ولقاء، كمثل استعملت الغلاف الخارجي فلتحات مستعدة، ومنها الشريبات الطبيعية. وحديثاً اتجه لوكوربوزيه في الثلاثينات من القرن الماضي في حوائط الطبيعة Mur Neutrales إلى كائنات النمل المتحركة والثابتة أمام فتحات مبنى وزارة التربية والتعليم بربو دي جانيرو. وهذه كلها تساعد ليس فقط على الخصوصية، بل على تلطيف الجو الحار وتسخين الجو البارد، وتوفير التهوية الطبيعية اللازمة للإنسان للمحافظة على صحته من الهواء الكوث والتلوث. وسعياً وراء توفير في الطاقة اتجهت التصميمات حديثاً إلى توفير الغلاف الخارجي المركب من زجاج خارجي حساس لتغيرات الجو، الذي يتسبب في ارتفاع الهواء السفلي البارد إلى الدواخل، مع ارتفاعه إلى أعلى نتيجة ارتفاع درجة حرارته. كما يمكن ذلك التوفير إلى إلغاء الاعتماد الكامل على تكييف الهواء ميكانيكياً، باستعمال المواد الجديدة الخضراء التي تعتمد على العزل الحراري للعوازل والأسقف، واستعمال التجمعات الشمسية وبانوهات الفوتوفولتايك ومرشحات الهواء التي تتخلص من الغازات الضارة، واختيار مواد التنظيفات الداخلية الخضراء، ومن أهمها المواد الطبيعية التي تساهل صناعتها أقل طاقة والمواد المتوفرة، واستعمال المواد والصناعات المحلية لاستهلاك أقل طاقة للتقليل. هذا فضلاً على توفير الشروط المعمارية التصميمية التقليدية للوصول إلى هدف المبنى، كضمان للجو

الداخلي المريح تحت كل الظروف الخارجية، وذلك بالتوجيه السليم واستغلال الإضاءة والتهوية الطبيعية. (لتفاصيل أكثر انظر كتاب البيئة والفراغ للمؤلف).

العمارة الذكية والبيئة الكونية

مع زيادة الوعي بارتباط البيئة الكونية بعضها مع بعض، والتطور الإلكتروني الضخم الذي حدث في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد انتقل الفكر البيئي من النطاق المحلي الأخصر إلى العالمية الإلكترونية، التي تغير ظروف الإضاءة والصوت والحرارة والتهوية أو توعائتها، مع تغير الظروف المحلية. هذا الملهج الإلكتروني يتعامل مع حقائق كونية تثبت أن الكون متغير ومعتد وغير ثابت Cosmo-gensis، وأن العمارة - كجزء من هذا الكون - يجب أن تتفاعل وتتشبه بهذا الكون المتطور. وقد منح هذا الملهج الإلكتروني فرصاً أكثر للتعبير التحلي بإمكانات أوسع وأكثر تنوعاً في التشكيل. كما أن التقدم الإلكتروني أطلق إمكانات الوسائط المتعددة بطريقة أكثر وضوحاً مما سيصبح في المستقبل إمكانات أكبر للتعبير المعماري بأشكال إيجابية أو سلبية لم تعدها من قبل. هذه الأشكال متأثرة بسميتها الدائم نحو التجديد، ولكن من خلال ما هو حولنا من أشكال بيئية يصورها العضوية أو تغير العضوية، ومن خلال إمكانات العمارة الإلكترونية ذكية مضافة إلى عمارة حضراء تتخاضل الزيادة المروعة في استغلالنا للمطابقة، الأمر الذي يغير كعمركم بيئتنا الكونية الضخمة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhra.com>

العمارة البغدادية والتقنية العمرانية المستدامة

د. علي مهران هشام^(١)

المقدمة:

تلمس العمارة بشكل مباشر حياة الفرد والمجتمع، كما تجسد الحيزات المكانية والكتل والتشكيلات الخارجية للعمارة هويتهم إضافة إلى التأثير البصري والتطبيقي في الحياة والروح معاً.

إن فن العمارة وتوازن البيئة والمحيط الحيوي هو التطوير الفني والحي لعمارة الحضارة والتقدم بأبعادها المختلفة.

إن محدودية الموارد وسوء استعمالها وتوظيفها والتغيرات السالفة في مجالات البيئة والعمران والاقتصاد، وخاصة في الدول العربية، تحتم الأخذ بمفهوم التنمية المستدامة والاستقلال الأمثل للإمكانات المتاحة والقائمة (طبيعية - بيئية - اجتماعية - اقتصادية - تكنولوجية).

لقد أدى المبدأ الرهيب في اتجاه الجوانب المادية، والتقليد غير المدروس لكل ما يظن فيه أو يشابه الحديث، والتفاخر بامتلاك الجديد إلى التخلي عن القيم الجمالية، بل إلى فقدان الإحساس بعناصر الجمال بأشكاله المتعددة، داخل الكثير من المجتمعات والمدن العربية. كما انعكس انشغاف البصري لواجهات المباني وألوانها، في الميادين والشوارع والحدائق وتدهور التسيج المعماري، في بروز أنماط سلبية في المجتمعات، مثل اللامبالاة والقلق والتوتر والافوضى، بل وانتشار الكثير من الأمراض العصبية والنفسية التي تعكس خسارة كبيرة للطوى الطائفة في نهضة وحضارة المجتمعات.

(١) خبير وباحث في مجال التخطيط والتصميم البيئي والعمران - جمهورية مصر العربية.

المعمارة النضر، والتنمية العمرانية المستدامة

إن الإحساس والتألم مع الجمال المحيط بالبيئة والتوعي والعمارة البيئية بالمدخلات الملونة لهذه الجماليات تعتبر من متطلبات التنمية المستدامة والمتوازنة.

التنمية الخضراء هي الجمال الحي الدائم للتوافق والتجانس بين العناصر البيئية والطبيعية والبشرية، وتوجيه التكنولوجيا الحديثة في خدمة الإنسان وتحقيق حياة معيشية متطورة ومرحة وصديقة للبيئة المحيطة.

إن استخدام طاقة نظيفة والحماية من التلوث الضوئي والمصري والتخلص من التلوثات والاعتماد بالنباتات والمناطق الخضراء تعمل مدخلا للمعمارة الخضراء.

عموماً، إن نوعية مواد الإنشاء اللاتمة للمعطيات المناخية وكيف التصميم معها (المباني والفتحات - الأرصفة المغطاة والكشوفة - الارتفاعات والواجهات - ألوان المباني - تشكيلات الكتل البنائية - توجيه المباني - الإضاءة الطبيعية والاصطناعية... الخ) يمثلان أحد عناصر المعمارة الخضراء، فعنلا موقع الأرض (ساحلياً - صحراويّاً - ريفيّاً - حضريّاً - داخليّاً - أو خارجيّاً) وظروف المناخ السائد انعكاساً على السنج والطبع العمراني، مثل التشكيلات المعمارية للأسطح الأفقية والراسية والممرات والأحواش وأفتية المباني وتناسق الألوان والبروزات وتماثل الأشكال والفتحات المتكررة للحجوم.

إن أحد أهداف هذه الدراسة هو الوصول إلى المعايير والمبادئ التي تحقق المعمارة الحية الجميلة والتعطفية، وبالتالي النمو العمراني المتوازن والمتجانس وطيفياً وجماليّاً في المجتمعات العربية.

١ - الحياة ونفقات المعمارة

http://Archive.org/details/1-1-الحياة

إن المعمارة لها تأثير كبير في نفوس الناس وأمزجتهم وأذواقهم وطباعهم: فجمال البيت لا يأتي بكثرة ما يصرف عليه، ولا بالديكور الغالي الثمن، بل بحسن التصميم ومقدرة وصديق وإخلاص وإمانة المصمم، والمبتنى الجيد لا يحتاج إلى عملية تجميل وديكورات إضافية كثيرة.

المعمارة هي أم الفنون، والمعماري التاجح هو الذي يستطيع توظيف العلم والهندسة في خدمة إبداعه، من أجل رفع الحس الجمالي للسكان والإنسان.

إن كثيراً من المباني قد تكون جيدة التنفيذ، لكنها لا توحى ولا تقي بالعرض والوظيفة، أو أنها لم توجه التوجيه السليم، أو أن العلاقات بين عناصرها، وكذلك الحركة الداخلية والخارجية بها غير مدروسة، أو أن النسب الجمالية المعمارية وتوزيعات الكتل والفتحات والأشكال والحجوم والألوان والاتجاهات والواد، بعيدة عن التوازن والتناسق والتوافق السليم والحس الفني، فهي بذلك لا توحى بالسرور ولا بالراحة النفسية، بل تُشعر بالانقباض ويبدو فيها، إضافة إلى عدم توازنها وانسجامها مع البيئة الطبيعية والاجتماعية، وكذلك عدم توافقها من الناحيتين العملية (الوظيفية والجمال) والاقتصادية في الحاضر أو المستقبل.

لقد كانت العمارة والتشييد والتخطيط لها عبر العصور محوراً رئيسياً لاهتمام البشر وأحد معايير وتقدم الحضارة الإنسانية. كما أنها تمثل تاريخاً وتقليداً للمكان والإنسان. وتعتبر أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر نقطة التحول الأكاديمي في العمارة والبناء في أوروبا، حيث ظهرت اللامسات ذات الأبعاد الجمالية في إطار أهداف وطريقة محددة، من أجل ملاحقة تطور الآلة والحياة وتغير أسلوب الصناعة. وانعكس كل ذلك على منهجية الفكر والتفكير.

القرن العشرون شهد تزايداً كبيراً في عدد السكان، وما يستتبعه معه توفير أعداد هائلة من المساكن والخدمات لتلبية احتياجات هذه الوفرة، وصاحب هذه التطورات ظهور نظريات ونماذج جديدة في التطور العمراني والتنمية الشاملة، إضافة إلى الأدوات والطرائق والمواد الحديثة المستخدمة في البناء والتشييد.

١ - ٢ - تفكيك العمارة:

منذ عصر النهضة توالى الأساليب والتطورات الإبداعية والابتكارية في تطبيق الأفكار المعمارية والتخطيطية، وتَمَّع الحس الجمالي والتذوق الفني في التشكيل العام للكتل، وذلك للوصول إلى تحقيق أهداف وطريقة نمطي شخصية للمكان وتحديد الملامح هوية المجتمع وشخصيته العمرانية، ولتحقيق شخصية المجتمع المعمارية، وتجسيد نسبه المعماري وطريقاً وجماليات يلزم توفير العاملين الآتيين:

الأول: إن تشكيل الكتل البنائية مع الفراغات المحيطة بها وساحة إنسانية وبنائية وجمالية في المجتمع، بحيث يظهر التصميم والتخطيط العام إنساناً واجهاً يحضرة الأمة، وتكون الكتل البنائية تاريخاً لثقافة البشر والحجر.

الأخر: مراعاة الانسجام بين الأصالة والحداثة على تطويع التقنيات المعاصرة في تطوير البناء والتشييد ومخططات مباني المستقبل (مواد التشييد - الطاقة الإنسانية والطوعية والبرونة في تشكيل الحيزات - الاتصالات وشبكة المعلومات المتسارعة التطور).

التشكيل العمراني المثالي ينتم بصفات كثيرة منها: البساطة - التناظر والتوافق - التكامل والوحدة والبرونة في التطبيق والاقتصاد في التفريد وبسهولة الصيانة والتكيف مع محيطيات التكنولوجيا الحديثة المتطورة إضافة إلى العوامل الحسية والروحية وتدفع الطاقة الفكرية والثقافية للعناصر (الصمم - البناء - الفرد المعني بالتصميم - البيئة المحيطة - المجتمع - الزمن والمقدرات).

إن تجسيد هذه المعايير وصياغتها في نموذج معماري حي يساعد كثيراً في تعاضد البناء الكلي، وإيجاد تشكيل عمراني منسود، وقد يعود ذلك إلى الجمال والطموح الأسيل في النفس البشرية، من أجل سد النفس الذاتي، ويبقى السؤال قائماً: هل يمكن أن تكون عناصر الإبداع

العمارة الفراغ، والتعبير المعماري للمنظومة المعمارية بمعطياتها

والتوازن والتناظر والرؤية المتوحدة الكمال والتناغم الجمالي للمنظومة المعمارية بمعطياتها المختلفة (الثوابت والمتغيرات)

إن الأبعاد والتركيبات البنائية ترى بأشكال مختلفة، ومن جهات وأوضاع وزوايا مختلفة، لذلك فالرؤية والتعبير عنها تتغير نسبة إلى الموقع والوضوح Location & Situation وتسمية المشاهد والمظهر.

١ - ٢ - الرؤية وتنمية الحس العام:

التذوق الفني والأمور الحسية ليست بالأمر اليسير عند التعرض لها، ولكننا سنحاول إيجازها في بعض العناصر-

● الإحساس الشعوري والإدراك بالتنسيق التذوقي في اختيار أفضل الأشكال والألوان، ثم وضعها في الفراغ المناسب لتحقيق تناغم التكوين في صلبة البناء الفني والمعماري.

● وجود الدوافع النفسية ورفع مهارة التفكير العقلي والحسي لتنظيم الهندسي للدرك من قبل المبدع والمشاهد.

● توفير عملية الإبداع وتكامل الفنون، وهي قدرة الإنسان على السعي والتعلم والإبداع بقوة ديناميكية لهيئة الفراغ ليستوعب الكتل والواجهات المكملة (تسيق الفراغ) بطريقة محببة وغير متنافرة في الشكل والضمور، وتشجيع النفس البشرية على قبولها مادياً وروحياً (عناصر الإغراء البصري).

● تمثيل المعنى والهدف وأسلوب المصممة الهندسية لتشكل الطوب وتحويل صفة التجانس بين المادة والفراغ (مواد - كتل - طبقات - ألوان - إضاءة - ... الخ).

● كيفية تنظيم الفراغ من مساحات وأجسام وأشكال بطريقة إبداعية متناغمة، وبشكل إنسيابي جميل يقدم الوظائف المتعددة لجميع الأطراف.

● الإحساس بالتنسبة والتناسب بين الذات الإنسانية العميقة والبيئة Human Scale المحيطة التي يتأثر بها من خلال الشاهدة والسمع والانتفاع الحادي والجمالي.

٢ - العمارة الخضراء:

العمارة الخضراء هي تعبئة مجتمعية لراعي عناصر الوظيفية

والتجميل البصري والحس الروحي في إطار الظروف البيئية للموقع

والموضع؛ لتحقيق رفاهية معيشية وحضارية مناسبة لاحتياجات

وطموحات الإنسان المعني بالتنمية والعمارة الخضراء- تنمية نظيفة تستخدم الموارد والمواد الإنسانية القائمة والمتاحة، وتوظيفها في ثوب حديث لا يتناهر مع عناصر البيئة المحيطة، سواء المادية أو الروحية، ويتناغم مع الظروف المتلاحقة والمتغيرة للموقع والموضع، وكذلك عوامل الزمن.

٢ - ١ - أسس ومبادئ العمارة الخضراء :

يمكن إيجاز أسس المعمارة الخضراء لتحقيق التنمية المستدامة في التالي :

● احترام الهوية والطابع المحلي (التصميم - التنفيذ) ، واستخدام أنماط وتشكيلات معمارية تتوافق مع مظهر السطح والمناخ وحسب الموقع، وتتواءم مع التجمعات العمرانية المجاورة، وترتبط بعلاقات إيجابية للمرافق والخدمات، حيث تشكل العناصر والمواصفات البيئية المحيطة (الطبيعية - الاجتماعية) الإطار والمحتوى العام للمعمارة الخضراء، فضلاً للسكان في المدن العربية تتجه إلى الداخل، وتتمركز حول قضاء وسطى (صحن معزول) لتوفير الخصوصية، ولحجب الرؤية من الخارج، حيث يمثل هذا الفضاء صلباً للمباني، ضمن العالم الخارجي أو المدينة المحيطة به، وحيث يكون قضاء وفراغاً هادئاً وأماناً وملئاً مناخياً، سواء في الأجواء الحارة أو الرطبة أو الباردة، لما يحتويه من أشجار وعناصر مياه ملطقة، وأثاث متوافق مع البيئة (مقاعد - مظلات - أشجار - ملاعب للأطفال - إضاءة).

● توفير العناصر الجمالية ليست من عوامل الترفيع المعيشي، ولكنها من ضروريات استمرار الحياة بكفاءة وأمان وأحد محددات الشحن والدفع النفسي والروحي للإنسان للعمل بجهد ونشاط وكفاءة متواصلة، لذلك فإن تحقيق اتجاهاة العمرانية المستدامة يتطلب معالجة عوامل انهيار الفروق العام كأولوية، من خلال خلقنا المستدامة، **استصلاح الجهات والمؤسسات والأفراد كافة بهذا المعنى**، من خلال مطلة محددة للتشجير والمناظر، حتى لا ننسحب المسؤولية - إضافة إلى تفعيل القوانين الموجودة والمتبعة بحماية البيئة من التلوث والتدهور، واستعادة تنمية الكثوريات الخاصة بتعليم ليلي والبناء والتخطيط العمراني والحضري، وأن يكون تجميل وتنسيق الميادين والساحات والناطق الفتوحة من خلال تخطيط علمي وعدم تركها للأجتهادات الفردية وتناوب المدارس الهندسية والفنية.

● استخدام الأشجار والنباتات والمسطحات الخضراء - إن عملية تظليل المباني والمنشآت بالأشجار والنباتات تعمل على تخفيض درجات الحرارة في الداخل والخارج، وبكفاءة أعلى من التغطية، باستخدام مواد صناعية، فقد وجد أن استخدام الأشجار والنباتات والشجيرات النسبة والمتعلقة بخفض كلفة تكييف وتبريد الهواء بمقدار 10 - 25%، كما أن تظليل التواهد وفضعات المنشآت بالنباتات والشجيرات يوفر 10% من الكلفة المستخدمة في التبريد.

ويمكن استخدام الأشجار المستديمة الخضرة لتقليل تأثير البرودة والرياح الباردة في الشتاء، إضافة إلى ما للأشجار والمسطحات الخضراء من تأثير نفسي وجسماني مميز على الإنسان، وتخفيض معدلات التلوث للمكان وتنقية الهواء، وجعل البيئة أكثر صحة ونظافة، إن كيلو واحداً من الوزن الجاف لورق الأشجار له القدرة على امتصاص الرصاص بمعدل 20 إلى 100 جرام، كما أن شجرة واحدة بالقوة لها القدرة على امتصاص الرصاص المنبعث من 120 كيلوجراماً من البنزين المحترق.

العمارة التراثية والتنمية العمرانية المستدامة

إن حزاما الخضراء بعرض 20 مترا يمكن أن يمتص ملوثات أكسيد الكربون بنسبة 370، كما أن كيلومترا مربعا من الأشجار يمتص يوميا من 12 إلى 16 كيلو جراما من أكسيد الكربون، كما وجد أن أعداد البكتيريا تقل بحوالي 200 مرة في المناطق التي تنتشر فيها النباتات والسطحات الخضراء، مقارنة بالمناطق المكتظة بالطرق الإسفلتية والنباتات الخرسانية الصماء.

إن استمرار الخضرة يتطلب توافر النباتات والأشجار مع طبيعة المناخ السائد (حار - رطب - معتدل - جاف)، إضافة إلى طبيعة ونوعية المزروعات وتجانسها مع الموقع واستعمالات المدينة (جزر الطرق - الأرصفة - الساحات والمناطق المفتوحة - الحدائق - الميادين).

● إعادة تأهيل المناطق الحضرية والاهتمام بالغطاء النباتي لسطح الأرض، خاصة في المناطق العمرانية، ورفع كفاءة المرافق والخدمات والبنية التحتية.

● توظيف الشواطئ والجزر وموارد المياه الطبيعية في تهيئة تسبيح عمراني يصبو التراث والموروث التقليدي، ويحقق التلاقي العمرانية المتوازنة (الوظيفية والجمالي وتجانسها مع البيئة الاجتماعية والثقافية والزمانية).

● الاهتمام بالعمارة الشعبية التي يبنها الأفراد بإمكاناتهم الذاتية، وتوجيه هذه العمارة من خلال التدريب وتقديم الموعن الفني والإداري والفني، الذي يهدف إلى تحقيق دورها الوظيفي والجمالي، ضمن مفاهيم **المعمارة التفاعلية** بيئيا، وتفعيل دور المشاركة الشعبية في أعمال التخطيط والتشييد العمراني.

● الاهتمام بدراسات التقييم والبيئي الهيكلي **Environmental Impact Assessment (EIA)** للمشروعات والتنمية العمرانية، <http://Archive>

● تعزيز استخدام الطاقة النظيفة والمتجددة، حيث إن المنطقة العربية بوجه عام تعتمد بالفنح المعتدل، حيث تسطع الشمس بين 2500 إلى 3000 ساعة سنويا، وتتراوح كمية الطاقة الشمسية الساقطة في اليوم على المتر المربع من 1 إلى 8 كيلو وات/ساعة، إضافة إلى استخدام التوربينات الهوائية ذات القدرات الصغيرة والمتوسطة، والتوظيف الأمثل لطاقة الرياح في رفع مياه الآبار، وتوفير الاحتياجات الأساسية من الطاقة الكهربائية، وتحلية مياه الشرب للمجتمعات العمرانية في الوطن العربي.

● تحسين البيئة العمرانية للمناطق المتدهورة، وتفعيل التعاون بين سكان هذه المناطق والجمعيات الأهلية وجمعيات النفع العام والقطاع الخاص والأجهزة الحكومية، لتحقيق المشاركة الفعالة والاستدامة لتلك المشروعات.

● التنسيق العام وتجميل المرافق، حيث إن التكامل بين التخطيط العام وتنسيق الموقع وتجميله يمثل أحد أركان التطوير والتنمية العمرانية المتجانسة، مثل دراسات تصميم المناطق الخضراء والحدائق والفراغات الخارجية والداخلية وممرات المشاة وأماكن الجلوس،

وأسس اختيار الأشجار الظليلة الملائمة للبيئة والنضيل وثباتات الزينة، ذات الألوان والرائحة المختلفة، وذلك لتوجيه وتشجيع حركة المشاة لخلق جو مريح يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، إضافة إلى استغلال الأسطح المائية والنواظر كعنصر بين الفراغات، وكمعالم بصرية مميزة Land Marks.

● تكويد معمارة البيئة التي تعتمد على تطبيق المبادئ الفنية والعلمية، والإسهام في التخطيط والتصميم وإدارة البيئة العمرانية والطبيعية، مع الاهتمام بالمحافظة على الموارد الطبيعية لتحسين البيئة الحضرية والزراعية والصحرارية، وتخصيص مواقع لحماية الحياة الفطرية، أو بمعنى آخر إحداث توازن وتكامل بين العنصر البشري وبيئته المحيطة به، ضمن متغيرات المكان والزمان.

● توظيف الألوان في المباني والنباتات والفراغات، والتجانس مع البيئة العربية، فمثلاً يستخدم مصطلح ألبيدو Albedo لتحريف قدرة أي سطح على عكس أشعة الشمس الساقطة عليه، وتتناس خصائصه ألبيدو بمقياس من صفر إلى واحد صحيح، وهو يقيس أسطح المباني وحوائطها والشوارع والفراغات المفتوحة، مثل الطرق وعمارات المشاة ومواقف انتظار السيارات وأقنية المدارس والملاعب، فمثلاً سطح له خاصية ألبيدو 0.8 - فإن معنى ذلك أنه يمكن معظم الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان الفاتحة، بينما السطح الذي يتراوح خاصيته بين 0.1 - 0.25 فإن معنى ذلك أنه يمتص معظم الأشعة الساقطة عليه، ويظهر ذلك في الألوان القاتمة، وكلما زادت التمعجات والانحدارات للأسطح والواجهات زادت قدرته على امتصاص الأشعة الساقطة، وتفيد خاصية ألبيدو في اختيار الألوان ومواد الإنشاء للأسطح الأفقية والراسية في العمران، للتقليل من التكلفة الاقتصادية وتحقيق بيئة عمرانية مناسبة للظروف المحيطة.

3- التنمية العمرانية المستدامة :

اتسع مفهوم التخطيط ليشمل الكلفة من الموارد وتمييزتها، وأغرها المورد البشري. وذلك من خلال رسم تصور إستراتيجي طويل الأجل، يأخذ بعين الاعتبار التطورات التكنولوجية والتحديات

الاقتصادية والسياسية الدولية، والتكاساتها على الأوضاع المحلية.

إن التخطيط عملية متكاملة من الجوانب الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية كافة، تتم عادة على مراحل زمنية تتوقف على نوع الإستراتيجية والسياسات الشريعة. والتخطيط يعمل أداة لتحقيق أهداف التنمية الشاملة، أما التنمية العمرانية فإنها تنصدي لمعالجة القضايا الشاملة والملحة لقطاع العمران في المجتمع، خاصة التي تتعارض مع المعايير الفنية والقيم المعمارية، من أجل تجسيد الأصالة العمرانية وتأكيد الهوية المعمارية للمجتمع.

وإيجاد الوسائل اللازمة للتوافق والتكيف مع البيئة المحيطة (طبيعية - ثقافية - تاريخية - تكنولوجية - اقتصادية).

والتنمية العمرانية تحتاج إلى خبرات بشرية رفيعة ومرهفة الحس والملمس الفني، ولقسم بأسلوب إداري مميز ومزج ومتطور، وخاصة في الإجراءات التطبيقية والمتابعة للأعمال العمرانية، مما يتيح معه مجموعة من عناصر الجذب العمراني (طبيعية وجمالية) ويحقق منظومة متكاملة تنسجم بالاستمرار بين المكان وعناصر التشابكة، والإنسان بطموحاته وإبداعاته المتدفقة، إن توظيف الطاقات والطاقت الإنشائية الذاتية في الدول العربية، بحيث تصبح قادرة على الاستمرار، يمثل ضرورة ملحة، حتى يمكن استخدام المؤشرات الغربية (معدل النمو في الناتج القومي المحلي - معدل البطالة - معدل التضخم في قياس معدلات التنمية والنمو في القضايا التنموية، ومنها بالطبع القطاع العمراني)، وكما يذكر الشاعر العربي جبران خليل جبران «لا خير في أمة تلبس ما لا تتج، وتأكل ما لا تزرع، وتشرب ما لا تعصر».

إن تحقيق الاستدامة والتواصل للتنمية يتطلبان تقدير المخاطر البيئية الناجمة عن المشاريع الإنشائية في المجتمع، سواء كانت مشروعات صناعية أو تجارية أو سكنية أو غيرها، لذلك فإن التنمية المستدامة المتوازنة لا بد أن تراعي المعطيات البيئية المحيطة وعناصرها المتغيرة، وذلك عند تصميم برامج ومشروعات الخطط، بحيث لا تقتصر الاهتمامات البيئية على المفهوم التقليدي للتربة، بل يجب أن تعتمد إلى إعادة النظر في أسلوب التعامل مع الموارد الطبيعية، من مياه وأراضي وغطاءات وغطاءات، وكذلك النمو والتنوع العمراني والسكاني وتصبح الأراضية <http://archive.org>

إن التنمية العمرانية المستدامة تتطلب توفير التناغم بين احتياجات الإنسان وتطلعاته لتحقيق رفاهية معيشية آمنة ومرهقة، وبين استعمالات الأراضي وتهيئة الموقع والمكان لهذه التطلعات البشرية، فراحة الإنسان تحتاج إلى حرارة في حدود 18 إلى 25 درجة مئوية، ورطوبة نسبية من 30 إلى 60، وتوفر العمران المستقر والمريح في البيئة الصحراوية ذات الخصائص المناخية القاسية (الحرارة المرتفعة - الرطوبة المنخفضة - الأتربة المعلقة - الرياح الشديدة - التربة القلوية القاسية - ندرة المياه - قلة الغطاء النباتي) يتطلب رؤية فنية خاصة ومعالجات لاستعمال الأراضي (طرق - مبان - فراغات - مرافق عامة) تتناسب وهذه السمات البيئية والمناخية القاسية، فضية العمران تتجالس مع البيئة أصغر بكثير من زراعة شجرة أو وضع نافورة مياه في ساحة مكشوفة.

إن التوافق والالتزام الوظيفي والجمالي بين عناصر التنمية العمرانية والبيئة الصحراوية يجب أن يمثل محوراً جوهرياً لسياسات وخطط التنمية الشاملة، لتحقيق الاستقرار والتواصل والراحة والأمان، سواء في الشكل أو المضمون، كما أن الإغراء في استخدام الموارد الطبيعية

واستنزاف المعطيات البيئية يؤديان إلى مجتمعات عمرانية متهاكلة وغير صحية، إضافة إلى تدهور الذوق العام والجماليات البصرية والروحية للسكان.

إن المناطق الملائمة للتنمية في الوطن العربي تصل إلى ٦١٪، في حين أن ٢٨٪ من المساحة تمثل مناطق جافة وشبه جافة ووعرة، وتتشابه معظم أقطار الوطن العربي في سماتها المناخية ومواردها الطبيعية وملائحتها الصحراوية، وبالمعنى ينعكس ذلك على الجهات ومستوى التنمية ودرجة الجودة والاستدامة لهذه التنمية.

٤ - عناصر التنمية العمرانية المتواضعة :

إن تحقيق الاستقرار والراحة والأمان المئيشي للإنسان هو الهدف لأي تنمية، فالبيئة النظيفة والجميلة والمتوازنة تقود إلى الراحة النفسية للبشر، ويكون دافعا للعمل وزيادة الإنتاج، وبالتالي الاعتزاز بالمكان والأرض والالتزام (منظومة التنمية العمرانية).

٤ - ١ - منظومة التوافق بين البيئة والعمران :

تتشكل منظومة التوافق بين البيئة والعمران من أربعة أركان:

أ - الإنسان: يمثل الهدف والوسيلة، فمن أجله توظف كل الإمكانيات، وبه تتحقق كل السياسات والخطط ووسائل التنمية.

ب - الأرض: فهي المكان والتوافق الذي تقرر عليه الأنظمة المكانية وبرامج المشروعات ودعائم التحضر.

ج - المعطيات والموارد البيئية: تشكل التوافق المكانية وعناصر البيئة الطبيعية، من طاقات ومناطق وموارد متعددة الأدوات اللازمة لتحقيق التنمية ومنها التنمية العمرانية.

د - التقنية: إن الأخذ بالأساليب التكنولوجية والتقدم المعرفي والتقني والتوظيف الأمثل لهما بما يتوافق مع طبيعة الموقع والأرض، ومكونات المكان، والتأكيد على احترام المعطيات البيئية ومواردها البكر، يساعد على تحقيق تنمية تستمر بالاستمرار والتواصل وتشجيع احتياجات وطموحات الإنسان في مستقبل أفضل.

٤ - ٢ - عناصر التفاعل المحيطي والجمالي للعمران :

إن تحقيق التفاعل الوظيفي والجمالي بين عناصر ومتطلبات البيئة المحيطة ومكونات العمران والتنمية المستقرة يتطلب مجموعة من العوامل يمكن تركيزها في التالي:

• أن تتكامل عناصر التخطيط والتصميم العمراني للمنشآت مع متطلبات البيئة الطبيعية أو المشيدة والتغيرية، مثل تفاوت درجات الحرارة والرطوبة والأمطار وحركة الرياح، وتتناسب للمنشآت العمرانية (الأحمال - الارتفاعات) مع طبيعة التربة.

المعمارية الخضراء، والتنمية العمرانية المستدامة

● استنباط أنماط وهياكل إنشائية جديدة (التصميم - مواد البناء - التنفيذ - الصيانة) ووظائف عمرانية متطورة، سواء داخل حدود التجمعات العمرانية أو خارجها لتتكيف مع البيئة المحيطة.

● مراعاة البعد الاجتماعي والثقافي للسكان المعين بالتنمية العمرانية (عادات وتقاليد وقيم وعي وروايات ثقافية وتاريخية). وكذلك الوحدات الاقتصادية لهم وملائمة التنمية مع هذه الخصائص التراثية والثوابت التاريخية والحضارية.

● الاستفادة القصوى من إمكانيات الحيز المكاني والجغرافي المعبر للبيئة الصحراوية وانعكاس ذلك على التنمية العمرانية، مثل استخدام الطاقة الشمسية، وتوظيف الرمال للتنمية والتجذب السياحي، واستغلال الغاز والمعادن ومواد البناء الشوائبة (الرخام - الأحجار - الرمال - الرمال - الحجر).

● توظيف عناصر البيئة الطبيعية الغنية بالظهور والنباتات النادرة والحيوانات البرية كعناصر جذب للتنمية الصحراوية.

● عدم تناقص عناصر العمران (الطريق - معمرات المشاة - مواد البناء - ارتفاعات المباني - واجهات المباني والتشطيبات - ألوان المباني - الكتل النباتية وارتفاعاتها - الفتحات) مع منطقيات البيئة الصحراوية، فمثلا تكتسية واجهات المباني بالزجاج أو وجود فتحات مواشيشية المباني لا تتناسب مع درجات الحرارة المرتفعة وقسوة الصحراء.

● التوظيف البصري والجمالي المتناغم للبيئة العمرانية، مثل استخدام اللونين الأزرق والأخضر، سواء في الكتل الإنشائية أو الفراغات، اللذين يصفان من حدة الصحراء وقسوتها المناخية.

● الإكثار من النباتات والأشجار والناطق الخضراء، لأنها الرئة الحقيقية للجسم العمراني، واستخدام الأحزمة الخضراء حول التجمعات العمرانية، مثل استخدام الأشجار في صفوف متوازية ومزبوجة بطريقة تبادلية Staggered، والإكثار من زراعة العشائش للحد من المرواحات الترابية وتلطيف المناخ، وتوفير الظلال وثقبة الهواء، فمثلا لتعيز أشجار الجازوبريا Casuarina والأكاسيا Acacia بالقوة والارتفاعات العالية، وتحملها للمرواح والرياح الشديدة، وعدم حاجتها إلى مياه كثيرة الريها.

● الاهتمام بالتنسيق العام للممران Landscape، مثل توفير أحواض الزهور، والإقلال من المناطق الإسفلتية، وتوفير المظلات والمقاعد واستخدام البيروقات في المباني، ولتقليل المساحات الخضراء، والاهتمام بأشجار النخيل التي تمثل عروس الصحراء، وزينة البناء.

٥ - الاعتبارات والمعايير التصميمية للعمارة والتقنية العمرانية المستدامة:

تعتمد العمارة الخضراء والعمارة البيئية، أو بمعنى لفظ أشمل البيئة العمرانية، على تطبيق المبادئ والأسس الفنية والهندسية، والإنشائية العلمية في التخطيط والتصميم الفيزيائي والحيوي للبيئة المكانية والحدود الطبيعية التي تشمل الأرض والإنسان. ولعل الإقتراف في استخدام الموارد الطبيعية المتاحة والاستهلاك غير الرشيد للعناصر البيئية المحيطة يؤديان إلى قيام مجتمعات سكنية وتعموية غير متوازنة وغير صحية أيضا، فالشعور بالتوتر والقلق والإحباط، وتقلبي الأمراض البدنية والاجتماعية، وعدم الإحساس بالجماليات، وتدهور الذوق العام، هي نتائج لتناظر العمران مع البيئة المحيطة، وعدم تقدير ومراعاة التنمية المستدامة للأثر البيئية الشوقفة، فالبيئة العمرانية ليس فقط مأوى للسكن أو للحماية من تقلبات الزمن، بل هو مجسد للحضارة والثقافة البشرية من التاحتين الروحية والمادية، سواء الوظيفية أو الجمالية.

إن إحدى سمات التخطيط البيئي المتناغم هي عمليات التنسيق الطبيعي للفلم على احترام الطبيعة ومحاكاة تكوينها في طبوغرافية الأرض والتخطيط الحرة والمهنة التي تعدد مساحاته، مع عدم التدخل في صورة خضرتها ونموه الطبيعي، حتى يمكن معالجة الطبيعة وعدم التناظر مع معطياتها الفطرية.

عموما، يمكن إيجاز المعايير والأسس الفنية اللازمة لتحقيق تنمية عمرانية متوازنة ومستدامة في التالي:

● تحليل الموقع ومحددات البيئة المكانية المعنى بالتنمية، التي تشمل علاقة الأرض بالتغيرات والمعطيات البيئية، مثل الظروف المناخية، وطبيعة التربة وتركيباتها، وسرعة الرياح والتجاهات المرافقة، والموارد الطبيعية الكاملة من معادن ومياه وأشجار ومواد بناء وخامات تشييد، والتوظيف الأمثل لاستخدامات هذه الموارد بما يحفظ البيئة دورتها الطبيعية وحيويتها المستدامة.

● التوظيف الأمثل للطاقة الطبيعية النظيفة والمتجددة، مثل الطاقة الشمسية وطاقة الرياح، واستحداث أساليب جديدة في التخطيط والتصميم العمراني والعماري لاستغلال هذه الطاقة الأمنة.

● أن تعكس الأسس الفنية والهندسية لتخطيط وتصميم الطرق وشرايين الحركة للعمران التغيرات البيئية لهذه الطبيعة، مثل اعتماد شبكة الطرق مع اتجاه الرياح، لعدم إعاقة الحركة الضرورية وتقليل تراكم الرمال على الطرق، واستخدام الأشجار الملائمة على جانبي الطرق، التي توفر الأمان المناخي (مصدات رياح - ظلال - تنقية الهواء) ولا تحتاج إلى مياه كثيرة للري لاستمرار النمو والحياة.

البيئة العمرانية والعنصر العمراني

● تأكيد دور المقاييس الإنشائية داخل التجمعات العمرانية، من حيث ارتفاعات المباني والارتفاعات المحيطة، فمثلاً عندما تقلص سرعة الحركة الآلية على الطرق والشوارع داخل التجمع العمراني، يجب أن يكون التخطيط والتصميم العمراني مؤكدين للتواصل، مثل التناوب الأسلوب الطبيعي في عملية التشجير وتنوع الأشجار على المباني والتشجيرات والدورات، وإبراز عناصر الجذب البصري للمكان (أحواض - زهور - أحصنة - مقلات - مقاعد - تخطيطات - تجانس الألوان وتباينها - البروزات المعمارية، وخاصة في ممرات المشاة ومساكن الرياضة والتزعم).

● تحديد الأنظمة الهندسية المناسبة لتصريف المياه، وتقدير العمولة البيئية لتوارد المياه، التي تشمل الآبار الجوفية، ومناطق تجمع الأمطار والسيول، ومصادر المياه الطبيعية (بحيرات - أنهار)، وإنشاء علاقة تنموية تنسج بالاستقلال الرشيد لهذه المواد، وإمكان إعادة استخدام مياه الصرف الصحي في الري وزراعة النباتات والمناطق الخضراء.

● التنسيق العام Landscape للمرافق والمساحات الخضراء، والكتل البنائية المكونة للمسيج العمراني، وتأكيد الملامح العمرانية المتاحة، مثل البناء على التضاريس والسيول، وعدم الصعي إلى صعوبة الأرض للتشيد، والبناء عليها، وتحقيق شكل عام للممران، يؤكد ملامح البيئة المحيطة ولا يتناقض معها، سواء في الشكل أو المضمون.

● تأكيد عوامل الأمان والراحة والطمأنينة للسكان في بيئة عمرانية صحية، مثل توفير أماكن لملاعب الأطفال، تنويعها بمقاييس السلامة والأمان، ومعاملة الشعور بالخوف أو القلق، وتوفير عناصر الإضاءة وتنويع الخدمات العامة (مراكز - مراكز إسعاف - مراكز الاتصالات - دورات مياه - خدمات لذوي الاحتياجات الخاصة - مراكز للحواشيخ والطوائف)، إضافة إلى الاهتمام بالنظافة والصحة العامة، مثل توفير حاويات، ومناشير لتجميع القمامة، وأن يوفر التخطيط والتصميم العمراني مداخل ومخارج سهلة لتجميع النفايات، وكيفية الاستفادة منها في خدمة البيئة الصحراوية، مثل إعادة الاستخدام أو التدوير لها كغطاء للحيوانات أو سداد للأراضي.

● استخدام الأحزمة الخضراء Green Buffer Zone حول العمران، فاستخدام أسوار من الصخر أو الطين أو الخرسانة حول التجمعات العمرانية في البيئة الصحراوية لم يعد ملائماً، في حين أن استخدام النباتات والأشجار المناسبة، بطرق تخطيطية تبادلية، يساعد على تثبيت التربة وحماية العمران من تقلبات المناخ، ويعمل على توفير ردة طبيعية لتنقية الهواء من التربة العلق، ويوقف زحف الرمال، ويقلل معدلات التلوث الضجيجي والهوائي، ويساعد على إضفاء الجمال الطبيعي (الشكل - اللون - الوظيفة) للبيئة الصحراوية.

● أن تكون مواد البناء والتشييد من طبيعة البيئة المحيطة على قدر الإمكان. كما يجب أن تتناسب طرق التصميم العمراني والإنشائي وأساليبه مع طبيعة الإنسان، مثل طريقة العيشة والثقافة والوضع الاقتصادي والتقاليد والوراثات الاجتماعية وشكل الأسرة ومتطلبات السكن وعناصره المتوافرة.

● تأمين المخاطر العامة التي تنشأ عن الحرائق أو الحوادث المرورية والكوارث الطبيعية وتوفير وسائل السلامة.

● توزيع المرافق والخدمات العامة يتوازن وتجانس، وسهولة الوصول إليها وتقبلها وصيانتها بكفاءة.

● تطبيق المايير الخاصة بالتشجير والمسطحات الخضراء، مثل اختيار النباتات والأشجار الملائمة لطروف الموقع، وتوفير المناطق للشجرة بنظام آلي للري، وبشكل دائم وثابت، واستخدام نباتات وشجيرات دائمة الخضراء، عريضة الأوراق، ومتقاربة المسافات في أعمال تسوير المواقع الترفيهية والخدمية، ولا تشكل الأشجار أو جذورها أو جذوعها أو أغصانها خطراً على السلامة العامة (الطرق - القراصات - الميادين)، ولا تتعارض مع مصابيح الإنارة ويأخذ مياه إطفاء الحريق والبنية التحتية، ولا تزيد ارتفاعات النباتات الواقعة في مثل خط الرؤية في تقاطعات الشوارع عن نصف متر فوق الأرض، لتوفير عوامل السلامة والأمان والتسهيل المرورية، مع عزل المناطق الشجرية عن الطرق ومواقف انتظار السيارات برصيف طرفاني مستمر، لا يقل ارتفاعه عن 0.5م من مستوى سطح الأرض.

٦ - الخلاصة والخاتمة:

العمارة الخضراء مصطلح في منظومة التنمية العمرانية الشاملة والمستدامة، يرمي إلى تحقيق التوافق والتناغم بين احتياجات الإنسان ومعطيات بيئته المحيطة، وذلك من خلال محاور مترابطة،

تشمل كفاءة استخدام مواد البناء القائمة والمتاحة في البيئة المحيطة وحسن توظيفها، مع مراعاة الثوابت والمتغيرات الجغرافية والمناخية والاجتماعية والاقتصادية، والتطور التكنولوجي والعمارة الخضراء، منشأة متكاملة العناصر، بها مساكن صناعية ومرتبة تلبي احتياجات الإنسان والأماكن المادية والروحية وطرق وممرات مشاة آمنة (خصوصية - تشجير - إنضابة - مظلات - تيليطات - عناصر تجميلية) كما تحلوي على طرق مكنى للتخلص من عوامل التلوث الضجيجي والهوائي والمائي، وتستخدم الطاقة النظيفة والطبيعية والمتجددة، وتتخلص بأمان من النفايات السكانية والصناعية والنسالة.

إن مراعاة ثقافة المجتمع وشخصيته المحلية ومفرداته وقيمته الرقيمية له، وتوظيف التقنيات الحديثة في مجال التخطيط والتصميم والتنفيذ للبناء والعمران للمجتمع العربي يمثلان إطاراً

المعمارة النخلة والتنمية العمرانية المستدامة

آخر للمعمارة الخضراء، ذات البيئة الطبيعية وللأبنية التطبيقية والأمن، التي تتسم بالجودة العالية والتكيف مع تطورات الزمان.

وفي النهاية فإن تحقيق عمارة مثالية وجميلة وصحية، وتنمية عمرانية مستدامة يلزمان مراعاة الأسس والمعايير التصميمية والفنية السابق ذكرها، إضافة إلى احترام الاعتبارات التالية:

● يجب ألا تعتمد مشروعات التنمية العمرانية الحاملة للبيئة وقدرتها على التجديد، وألا تكون النفعة القادية على حساب المتطلبات البيئية للمكان.

● أن تتكيف عناصر التخطيط والتصميم العمراني مع عناصر البيئة المحيطة، وأن يعكس التشكيل العمراني شخصية الأرض بكل جوانبها (طبيعية - اجتماعية - ثقافية - اقتصادية - بيئية)، مثل استخدام الطاقة الشمسية ومطابقة الرياح في عناصر العمران، واستمرار النظام البيئي الذي يعتمد على الطبيعة البكر.

● عمل دراسة مرودود بيئي EIA لأي تنمية عمرانية، لتقدير المخاطر البيئية، وتقليل الخسائر المتوقعة.

● أن تعمل عمليات التشجير وزراعة النباتات والأشجار الملائمة لطبيعة الأرض والتناغم السمة الرئيسية لتجديد الفراغات والطرق وواجهات المباني وحماية التجمعات العمرانية من الاضطراب الطبيعية السائدة.

● أن توظف التقنية والمعرفة الحديثة، سواء في التخطيط أو التصميم أو التنفيذ للعمران، بما يحقق التوازن بين التنمية والبيئة، مثل استخدام المعنعات في الكتل البنائية الكثيفة مع المناخ، وأن تحقق الميزان في الأهداف الوظيفية والجمالية منها، وأن يكون التغيير في الارتفاعات، والكتل العمرانية تأكيداً لطبيعة البيئة الأرض، وتحقيقاً للأهداف الوظيفية للمباني. وكذلك الاهتمام بالفراغ الداخلي لتحقيق الوحدة الاجتماعية وتوفير عناصر الأمان والتراحة المعيشية.

● ضرورة استنباط واستحداث تشريعات وقوانين وضوابط للتخطيط والتصميم والتنفيذ العمراني، بما يتناسب مع طبيعة البيئة العربية الصحراوية، بحيث يحقق التكيف والتجانس الوظيفي والجمالي بين عناصر البناء والتشكيل العمراني والمعطيات البيئية.

● قيام التنظيمات غير الحكومية والأهلية NGOs بدور فعال في ترسيخ تفعيل مفهوم المعمارة الخضراء وسيادتها في المستقبل في المدن العربية.

● توظيف وسائل الإعلام المخططة في نشر الوعي والثقافة البيئية والعمرانية، ومشاركة كل فئات المجتمع لكي تذوب اللامبالاة والعشوائية والذاتية، سواء في مظهرية البناء أو سلوكيات الأفراد، وتفعيل دور الفواعل والتشريعات الخاصة بالعمران، وإيجاد آليات للتنفيذ والمتابعة تتسم بالحرز والخبرة والعدالة.

● تطوير وتجديد المدن العربية القديمة، وإعادة تأهيل المناطق، ووضع المخططات والمفاهيم لحماية النسيج العمراني والطابع التاريخي والأثري، بحيث تشمل أعمال التطوير الأنشطة الحرفية والثقافية والترويحية، بجانب أعمال البنية الأساسية والوحدات السكنية.

● التأكد من سلامة مسطح وباطن الأرض المخصصة للعمران والتنمية من المخاطر القائمة أو المتوقعة (زلازل - انهيارات - سيول - كوارث) عند الانضطاج بأعمال التطهيز والتصميم والتنفيذ.

● تأكيد مبادئ التدرج الهرمي للعناصر المعمارية والفراغات وشبكات الطرق والمزور، وأن تكون مسارات المشاة ذات أهداف مادية وجمالية واضحة ومميزة، وزيادة عنصر التشويق والجذب البصري، واستخدام موديل تصميمي (وحدة أو مجموعة سكنية) يتسم بالرونة، ويتجاس مع حدود الموقع، بحيث يتسند وينكمش ويهي التوسعات المستقبلية، من دون إخلال بالطابع والتشكيل العمراني العام، مع وجود تنوع وتباين في التصميمات المعمارية، سواء في الكتل بتشكيلاتها الحجمية أو الفراغات بتشكيلات جمالية.

وهي النهاية، ملحق بهذه الدراسة مجموعة من الأشكال والرسومات ذات أهداف ضمنية وبنية وثقافية، يمكن إيجاز محتواها في التالي:

- الأشكال والرسومات التخطيطية والمعمارية هي اللغة التعبيرية للمضمون والمحتوى النظري والفلسفي للدراسة، كما أنها الإطار البازلي الذي يعكس الفكرة لجميع أفراد المجتمع، بكل ثقافته أو تركيباته، وسياسة أو ثقافة، سواء منهجي أو أكاديمي (وقد راعت هذه الدراسة فلسفة المشور في هذه الحالة، التي تقوم على التثقيف وطرح الفكر لجميع قطاعات المجتمع دون إسهاب مطلق أو تقليد عملي) <http://Archi>

- تجسيد الرؤية النظرية وإبرازها في شكل مرئي ومنطوق، وهذه الأشكال هي أمثلة تطبيقية فقط، لأن العمارة الخضراء والتنمية العمرانية اللتين نتعرض لهما الدراسات ذاتنا مساحة كبيرة من الفكر النظري والمفاهيم التطبيقية والتنفيذية المحلية أو العالمية، لذلك فإنها تراعي المساحة المخصصة للمشور.

- تعكس هذه الأشكال بعض عناصر العمارة الخضراء والتنمية العمرانية المستدامة، من خلال الاتزان الطولي والأفقي للوحدة التخطيطية، وعلاقتها بالفراغ، وتوافق الداخل والخارج، واستخدامات الأراضي، كما أنها صورة لمجموعة من المفاهيم التي تعرضت لها الدراسة، مثل تحقيق الهوية الثقافية، واحترام البيئة الفاحية والاجتماعية، ومراعاة الطل والنور والإنشائية والحركة والإنشائية، وتوجيه الكتل البنائية، ومراعاة الظروف والتغيرات البيئية، بما يقدم الإنسان والمكان (الأشكال 1 و 2 و 3).

- لجانب الوحدة التخطيطية المودلية لتحقيق التوافق بين الكتلة والفراغ للوحدة العمرية.

المعمارة التقليدية والعمرانية المعمورة

وهي المبني (الشكل 1 و 5 و 9)، وهي من تصميم الباعث لمشروع التعميم الإسكاني بدولة الكويت. التحاصل على الجائزة الأولى واليدالية الذهبية للمشروعات العمرانية المنفذة في الوطن العربي - جامعة الدول العربية - القاهرة عام 1998م.

- الملازمة والتواصية وبساطة التشكيل واحترام التقاليد والتراث المجتمعي للفرد والبيئة المحيطة، أو بمعنى آخر مراعاة الموقع والموضع للمجتمع العمراني (الشكلان 6 و 7).

- احترام القياس الإنساني والتفكير والحوار مع التصميم، وهو ما يعكس الشراكة المجتمعية والثقافة العمرانية (الشكل 8). كما أن الانكماش والتمدد التخطيطي للوحدة التصميمية يعكسهما الشكل (9). وذلك بتأكيد التوافق والتجانس بين الكتلة والفراغ وجمال التشكيل والحركة والعلامات البصرية الواضحة وممرات المشاة التي تجسد هي الشكلين (7 و 9).

- الشكلان (10 و 11) يبرزان كيفية حماية الأساسات ومراعاة مصادر الرطوبة والتأثيرات الطبيعية والصناعية للوحدات الإنشائية، ألا يكون التشجير عقيمة في تسويق وتجميل المواقع والفراغات (الشكلان رقم 12 و 13). تعكس تجانس التكوين التخطيطي والمعماري لعناصر الاستخدام (الإنسان وثقافته - الخصوصية - أثاث الفراغ - التشجير - الحركة - الأمان والهدوء والراحة - الإضاءة الطبيعية - الاتزان بين الكتلة والفراغ، وبالتالي تحقيق الوظيفية والجمال - الواجهات والبيوتات - الفتحات - التلمس - الذوق العام - المساحة).

المعمارة الخضراء تعكس المشاركة المجتمعية وثقافة التطوير ومسائل التنفيذ، وهي ما تعكسها الشكلان (14 و 15 و 16). كما الشكل (17)، كهيكل استخدامات الأراضي بما يتوافق ويحترم عناصرها، وهو عبارة عن تطوير لخرافة الوحدات والاستفادة القصوى بالموارد الطبيعية المتوافرة، مثل المياه الطبيعية أو توفير الإضاءة الطبيعية والظلال للفراغات وتوافق النهائي العامة مع المناطق السكنية.

العمارة والشمس

د. صدفان عبد الله حريش العنزي

ملخص

إن الشمس آية عظيمة من آيات الله، كانت ولا تزال لها التأثير البيئي الأكبر في الخلق في كوكبنا. هناك ثلاثة تأثيرات مهمة في العمارة الشمسية خلال العصور الحضارية المختلفة: أثر مجتمعة في التسمية الإنسانية، في فن وهندسة العمارة خلال العصور الحضارية المختلفة، التي أدت إلى انتقال التسمية الإنسانية ووصولها إلى ما هي عليه في العصر الحالي.

يمكن تلخيص هذه التأثيرات في ما يلي: 1 - البعد الإنساني والتاريخي، 2 - البعد الأدبي، 3 - البعد العلمي. هذه الأبعاد الثلاثة أدت مجتمعة إلى ظهور تطبيقات رائعة وجديدة بالتذكر من العمارة العالية والمحلية. سوف نقوم أولاً بشرح الأبعاد الثلاثة مسافة الذكر، ثم التطرق إلى بعض الأمثلة العالمية والمحلية لعمارة الشمس.

أولاً: البعد الإنساني والتاريخي

يشمل هذا البعد الحور التطري، والبيئي، والحضاري لبعض التجارب الإنسانية في الحضارات السابقة. وقد شاء الله أن تضع جميع هذه المحاور ضمن البعد الإنساني والتاريخي، وذلك لتشابهها وتقاطع محاورها.

لقد تأثرت جميع الشعوب والأديان بحركة الشمس منذ بدء الخليقة، فتجد أن الشمس قد ذكرت في القرآن الكريم في عشرات من الآيات القرآنية، التي توضح عظمة الشمس كآية من آيات الله في خلقه، فقد قال عز من قائل: «وأنقسم بالشمس إذا قال «فوفنس وضعت» (عمود الشمس: آية 1). كما نجد أن رب العزة يصنف نفسه تارة برب المشرق والغرب

(هـ) استاذ مساعد - قسم العمارة - كلية الهندسة والبيئة - جامعة الكويت - دولة الكويت .

المعجزة والشمس

﴿فالرب المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم لعقلون﴾ (سورة الشعراء، آية ٦٨) وثارة برب المشرقين والمغربين ﴿رب المشرقين ورب المغربين فبأي آلاء وكفا تكذيب﴾ (سورة الرحمن، آية ١٧)، وثارة أخرى برب المشرق والمغرب ﴿فلا تفسر رب المشرق والمغرب﴾ (سورة المعارج، آية ١٠)، ويغضب النظر عن التفسير العلمي لهذه الآيات الكريمة، التي قد تعني وجود مشرق ومغرب مختلف لكل يوم في السنة الشمسية، إلا أنها، وبما لا يضره أي مجال للشك أية عظمى من خلق الله، لدرجة أن الله سبحانه وتعالى قد ذكر في معكم كتابه العزيز أن سيدنا إبراهيم قد جادل قومه ليرشدتهم إلى عبادة وحدانية الله عز وجل، عندما ادعى عبادة القمر والشمس حين قال: ﴿فما رأيكم تقر بأن هذا رأيي أم تقر بأن هذا رأي من لم يفكر في شيء أم لا تكون من القوم الفاهين فما رأيكم الشمس بأمر هذا رأيي أم لا تقر فما أقدمت على القول بما لا تكونون﴾ (سورة الأنعام، الآيات ٧٧ و٧٨).

ولذلك فإنه من الطبيعي أن يترجم الإنسان القطري مدى ابتهازه بمعجزة الشمس وحركتها للفتيرة في بناء ممالكه كما هي الحال عند سكان الصحراء من مواطني أمريكا الأصليين. وكما هي الحال عند سكان بادية الجزيرة العربية، حيث يقومون بتوجيه خيامهم نحو جهة الجنوب، حتى تستفيد بتمر المستطاع من الشمس المتطرفة في الشتاء، ولتقي بسهولة الشمس العالية في الصيف. وقد لوحظ أن هنود الأنمازي (Aasazi native american) في أمريكا الشمالية (USA، Votava Code)، استغلوا منشآت الجبال الطبيعية، التي لها واجهة جنوبية طبيعية للعرض تسمى، التي ارتكبت عرب الصحراء، كما هو موضح في الشكل (١)، التي يدل على دراية بدعية بحركة الشمس وعلاقتها بالنبوءات والتساخات والأقنية من قبل الإنسان القطري.

أما تأثيرها الثقافي في الشعوب فتجده يتبدى في مظاهر شتى عند العرب في الجاهلية، فالشمس هي المرأة وما توحى به من معاني الأتولة والأمومة، وما ترمز إليه من خصوصية في عالم الجذب والحل. ولذلك منوها في شكل امرأة عارية (عجينة، ٢٠٠٥). وهي القمر، وقد كانوا يهدون إليها صورة القمر نثرا، كما هو عند شعراء المصريين، حيث إنهم أطلقوا هيكल الشمس وهي وسطه هرس من جواهر أزرق عليه صورة الشمس من ذهب أحمر (عجينة، ٢٠٠٥). ومن الغريب عند العرب أن يقرن عطر الخيل بالشمس، كما يذكر في قصة سيدنا سليمان والخيل الخضراء التي خرجت من اليمن، وهذا ما يفسر تسمية الشمس بدكاء والخيل بالذكيات، كما يذكر في المثل الجاهلي من داحس والغبراء، الذي قيل فيه: «جري الذكيات ضلاب» (عجينة، ٢٠٠٥). ولقد سمى العرب الشمس بالجازية والقرالة، فهي إذن تنتمي إلى جنس الإناث الذي يمثل الجمال والرفقة. ولذلك اقتصرت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف النساء، كما قال امرؤ القيس:

ومما عليه أن ذكرت أوتامسا

كطوكازان وملا في محاروب القبول

(عجينة، ٢٠٠٥)

وكما قال مظلوم الغروب:

غروب كان الشمس تحت قناعها

إذا ابتسمت أو سافروا لم تبسم

(عجينة، ٢٠٠٥)

وكما قال عشرة:

إذا لمست يدي غروب واضح

هذه هي قبيلة نذير الطعم

(الفاضلي، ٢٠٠١)

ولكن من أجمل ما قيل في الشعر الجاهلي عن الشمس هو ما ذكره طرفة بن العبد إذ قال:

سفتنه إذا الشمس لاله

أسف ولم تكلم عليه بإتعمد

وروجه كان الشمس ألقت رداءها

عليه نفس اللون لم يثخنه

(الفاضلي، ٢٠٠١)

كذلك وجدنا كثيرا من الشعوب في الحضارات الإيبيرية القديمة والغابرة تقوم بعبادة الشمس، بل وتقوم ببناء معابد ضخمة لتأجيلها، كما فعل العرب في العصور الغابرة، إذ ذكر القرآن الكريم أن قوم سبا ألوه الشمس كما قال عز من قال **«ووجدتها ولولها يستجدون للمشى من دون الله»** (سورة التعل، آية ٦١)، وقد ذكر البعض أن العرب عبدوا الشمس في الجاهلية، قبيل الإسلام، وبنوا آلات معبدا لتأجيلها (عجينة، ٢٠٠٥). كما هي الحال عند قدماء المصريين والإغريق أيضا، بل والحضارات القديمة في أوروبا وأيرلندا خصوصا، فقد عبد المصريون القدماء الإله رع وبنوا معبد أبو سمبل، الذي يمثل نراما شمسية منقطعة النظير؛ تتعلل في سقوط الشمس في نهاية المسر على وجه أربعة تماثيل للآلهة في يومي ٢٢ أكتوبر و٢٢ فبراير من كل عام، كما هو موضح في الشكل (٢)، وهذا في حد ذاته يمثل قهرا معبدا لحركة وزوايا الشمس، ونجد أيضا أن الإغريق قاموا بعبادة الإله أبولو وبنوا له معابد ضخمة، كما هي الحال في جزيرة كريت، ونجد أيضا مياني الحجارة المشظمة (Stonehenge) في سالزيري في بريطانيا (Salisbury, England)، حيث قام قدماء الشعوب في هذه البلاد ببناء معبد لعبادة الشمس، يمثل بالدقة للتأجيل حيث تشرق الشمس بين عمودين في يوم الانقلاب

الصيني (Tabb, 1984). ويتمثل الفهم العميق لحركة الشمس عند قدماء الشعوب التي قطعت أيرلندا حيث يوجد معبد نيوفرنج (Newgrange, Ireland). فقد قام من بناء بعمل حساب دقيق لشرق الشمس لفترة 17 دقيقة داخل المعبد في يوم الانقلاب الشتوي. كما هو موضح في الشكل (٣).

أما بالنسبة إلى التأثير التاريخي الحضاري، فعلاوة على ما ذكرناه بالنسبة إلى قدماء المصريين نجد أن حضارة بلاد الرافدين استفادت من معرفتها بحركة الشمس في بناء المدن ذات التخطيط الشمسي. فنجد أن مدينة أوربلا خططت مع الأخذ بنظر الاعتبار الواجهات الجنوبية للقباني. مع بناء الأروقة والأحواش أو الأبنية الداخلية. وكذلك كانت الحال في حضارة الهند القديمة. كما هي الحال في مدينة الموهنجو دارو (Mohengo Daro, Indus Vally) في وادي الأندوس في البنجاب. كما هو موضح في الشكل (٤). ونجد أن الأمر أصبح أكثر وضوحا في حضارة اليونان القديمة. كما هو واضح في مدينة بريتي (Priest) وأوليتشس (Olythas). حيث طبق الإسريق أفكار الفلاسفة العظام مثل فيثروفيوس (Vitruvius) وسقراط (Socrates) في العمارة ونقرأ مثلا لفيتروفيوس أن العمارة الناجحة هي العمارة التي تتأثر بالتنبيرات المناخية المختلفة. كما هو مذكور. في عباراته الشهيرة التي ذكرها في كتابه المعروف عن العمارة التي ذكر فيها: «أن بعض تصاميم المنازل قد تكون مناسبة لصيف. بينما يصلح الآخر لإسكانها. بينما يختلف الثالث لروما... بفهمته من الواضح أن تصاميم البيوت تتبع الاختلاف المناخي» (Locher, 1990). ويجب أن نوضح هنا أيضا أن الفيلسوف اليوناني العظيم سقراط قد وضع أهمية الواجهات الجنوبية في إقناني فقال: «إن الشمس تشع من مساحات البيوت ذات الواجهات الجنوبية في فصل الشتاء. بينما تكون الشمس عالية في الصيف. حيث يخلق المنطق الظل» (Tabb, 1984) وتوضح هذه العبارة الفلسفية أفضلية الواجهات الجنوبية في العمارة الشمسية. واللافت في هذه العبارة أنها يمكن إثباتها رياضيا كما سيأتي ذكره لاحقا. وقد تأثرت العمارة اليونانية كثيرا بعمارة الشمس وبأفكار فلاسفتهم كسقراط وفيتروفيوس. وقد بدأ هذا التأثير جليا في تخطيط المدن. كما هو واضح جليا في مدينتي بريتي وأوليتشس. حيث إن التخطيط اعتمد على توفير واجهات جنوبية لكل منزل في المدينة. كما هو موضح في الشكل (٥).

وقد يطول الكلام هنا عن العمارة اليونانية. ولكن من المهم القول إنها أثرت كثيرا في حضارة الرومان في العمارة. فنجد على سبيل المثال أن الرومان استفادوا من الطاقة الشمسية في بناء الحمامات. كما هو واضح في حمامات بومببي (Pompeii) وكاراكولا (Caracalla) في هرقليه (Herculaniun) الشهيرة في القرن الأول قبل الميلاد.

وهكذا نجد أن الحضارات السابقة قد تأثرت كثيرا بعمارة الشمس، إلى أن يصل بنا المطاف إلى العمارة الإسلامية التي طبقت عمارة الشمس في كل مسكن، من خلال بناء الأفتية الداخلية في المساجد والمدارس وحتى البيوت البسيطة، مع تفسير التوافق الطلة على الخارج وتوجيه الانتهاء نحو الأفتية الداخلية يحلل بيئة جميلة وهادئة ومريحة في الداخل، كما هو واضح في البيت الكويتي القديم، وهناك أمثلة كثيرة في الكويت يمكن مشاهدتها كما في بيت السعد وبيت البدر وكذلك في بيت لويان. ومما هو جدير ذكره أن المسلمين هم أول من استخدم الواجهات الذكية لعلاج تأثير الشمس في المساحات الداخلية، كما هي الحال في غرناطة، حيث إنهم عالجوا استعمال الزجاج بطريقة تقلل من تأثير الحرارة المصاحبة لدخول الشمس مع الاستفادة من الإنشابة الشمسية (Elkaskas, 2000)، كما هو موضح في الشكل (٦)، وأحب أن ألفت انتباه القارئ الكريم إلى أن استعمال الزجاج في عمارة الشرق الأوسط، وهي موطن اكتشاف الزجاج، استغرق آلاف السنين، ولم يستخدم إلا بعد معالجة المشاكل البيئية المصاحبة لدخول أشعة الشمس كالحرارة والوهج المسيبين لجهد العين.

أما بالنسبة إلى العمارة الحديثة فمع اقتراب الثورة الصناعية، نجد أنه حدث إهمال لعمارة الشمس والعمارة البيئية عموماً، فلم يعد هناك حاجز التجانس بين المبنى والبيئة ولا حتى الاهتمام بعلاقة نمط الحياة بالعمارة، فمن أنماط هذه المماراة ما يسمى بالعمارة الدولية (International Style) التي تشكلت بسبب تغير نمط الحياة ونشوء طبقات البورجوازية، ومن هنا جاء رجل الأعمال الذي فرح وما زال يفرح بملك حديقته، أثر وما زال يؤثر في العمارة في الكويت والعالم العربي (فياض، ٢٠٠٤).

ومن اللافت للنظر أن العمارة الدولية قد تفلقت حتى في الأوساط السياسية العالمية، فتجد على سبيل المثال أن مبنى الأمم المتحدة في نيويورك يعبر عن نمط معماري دولي، بل عدم فيه التجانس بين الشكل المعماري والبيئة. فهذا المبنى الموضح في الشكل (٧)، ذو واجهات مضطمة على الشرق والغرب، مما يؤدي إلى الإفراط في استهلاك الطاقة في التكييف، هذا وقد حدث في أحد أصدقائي الذين عملوا في هذا المبنى لبعض الزمن، وهو الدكتور فطوي شهاب، عن مدى الإرهاق الذي كان يشعر به بسبب ضعف أداء التكييف، الدرجة خروج بعض الموظفين قبل نهاية العمل. والملاحظ لتوجيه هذا المبنى (انظر الشكل ٧)، أن تدويره (المبنى) ٩٠ درجة سيؤدي إلى نجاح تام في تبني عمارة الشمس، مما يسبب توجيه الواجهات الزجاجية المضطمة نحو شمس الجنوب والشمال، وهو ما سيسبب تنمية توهج حمل التكييف وزيادة معايير الراحة.

إن المهم بواقع العمارة الحديثة يجد أن نزعة الاقتصاد تكاد تكون هي السائدة في الواقع المعماري الحديث، أما مدى نجاح هذا الاقتصاد في تحديد مدى العلاج البيئي الذي قام به

المعمارة والشعر

المصمم، كاختيار الموقع المناسب والتوجيه الجيد والتظليل مع استعمال المواد المناسبة. ولذلك يجد المتابع للمعمارة الحديثة أن هناك طيفاً من النماذج والأساليب والأشكال المعمارية، حسب سماتها وتأثيرها بالمعطيات المناخية.

هذا التظليل يمكن وصفه وتوضيحه بثلاثة مبانٍ علمية وهي السيجرام (Seagram Building) ليس فانتورا (Mies van der Rohe) والموضح في الشكل (٨). وهو يمثل التطرف والابتعاد عن التأثير الشكلي بالظروف البيئية والمناخية. ومن الملاحظ أن هذا المبنى أنشئ عام ١٩٥٢، ويعتمد كلياً على البيئة الصناعية في توفير ظروف الراحة للسكان، هذه البيئة الصناعية تتمثل في الاستعمال المفرط للطاقة الكهربائية للإضاءة والتكييف، والتي كان من الممكن تقليصها بشدة لو كان المصمم أخذ في الحسبان الاحتياجات البيئية والمناخية في أثناء المرحلة المبدئية من التصميم. أما التوسطة في نمي الشكل والأداء المعماري للظروف المناخية والبيئية فتمثلها مبنى اللازرك (Larkin Building) لفرانك لويد رايت (Frank Lloyd Wright) كما هو ظاهر في الشكل (٨). هذا المبنى بُني عام ١٩٠٦ ويعتبر أول مبنى مكيف في العالم، فقد استغل المصمم التكييف المائي (Evaporative cooling) لتوفير معايير الراحة. أما مدى تأثير هذا المبنى بالبيئة فتمثله الاستغلال للإضاءة الطبيعية وإغلاقه المحكم عن التلوث الخارجي، حيث إن المبنى يوجد بالقرب من مصدر لتلوث الجو (Moore, 1993).

المبنى الثالث، الذي جعل به المصمم الظروف البيئية هي السبب الرئيسي للشكل النهائي للمبنى، هو الوين رايت (Wright)، الموضح في الشكل (٩). أنشئ هذا المبنى عام ١٩٥٦. الذي يظهر في الشكل (٨). وهو أنشئ عام ١٩٥٦. وفي هذا المبنى عزز لويس اختراعه المصمم لزيادة التهوية والإضاءة الطبيعية لرفع كفاءة ومعايير الراحة (Moore, 1993).

تالياً: البعد الأدبي

إن التأثير الأدبي في عمارة الشمس يتمثل في الأعمال الشعرية والفنية التي أنتجها عظماء الشعر في الحضارات المختلفة، التي شكلت تحدياً كبيراً للمعماريين، هذه الإنجازات الشعرية في وصف الطبيعة والشمس كثيرة. هذا وقد ذكرت ميسيقاً في الحور الثقافي بعض اللقطات الشعرية التي قالها بعض الشعراء العرب في الجاهلية، والتي قرأت الشمس بالأنوثة والجمال والرفقة. ولذلك اقترنت الشمس بالخطاب الشعري الجاهلي في وصف النساء. وكان الجمل ما قيل في اقتران جمال المرأة بالشمس هو ما قاله طرفة بن العبد في وصف حبيبته خولة في معلقته المشهورة كما ذكرته سابقاً، ووجهه كان الشمس التقت رداً بها

عليهذه نفسي اللون لم يتطعم

(الفاخري، ٢٠٠١)

ولكنني اخترت أن أقصّل بين الشعر في الحوز الإنساني والشعر في الحوز الأدبي لسبب اثنان: الأول بوصف لقابل الشمس بالطبيعة، وعلاقته بعوي المكان وإمكان مقارنته بين الشعر الصوتي بالفن المعماري ذي الطبيعة البصرية، فتجد أن طعماء الشعر العربي كالمثلي وسفرو علاقة الشمس بالطبيعة بطريقة صوتية وشاعرية مرهقة كما قال المثلي:

فسمرت وقد حجبني الشمس هني

وجئت من الظبياء بما كلفني

والقى الشمس منها في ثيابي

فلانهموا تفهم من الجفان

(ديوان المثلي)

فإن البيوت المعماريين يصفان علاقة الشمس بحركة الإنسان تحت الأشجار الكثيفة، التي سبب لها خلها مع الشمس مقطوعها على جسده كالذئب الذهبية، التي كانت تهرب من أنامله، هذه الصورة الشعرية نصف قرائنا في مثل الجمال والراحة، كما قد يتضح في الشكل (٩)، فهي توضح تجربة متعددة الأبعاد بين الإنسان والفراغ والبيئة المحيطة، مينة وعيا وإدراكا مفروطين بالمكان الذي نزل به الشاعر إحساسه بالسعادة والحرية، وتدل أيضا على معرفة شاعرنا المثلي بالمواقع الذي كان يدركه في أثناء سفره إلى فارس، وسوره بشعب بوان، الذي قشله على بقية الأماكن، كما فضل الربيع على بقية الأزمنة، إذ قال:

مفاني الشيفر طوي في أفقني

بمنزلة الربيع من الزمان

حينئذ تعرّكت قريحته وأطلق النان تحسه للدهف لوصف علاقة الشمس بالمكان والفراغ الذي تحلوه هذه الطبيعة.

هذه الصورة الشعرية التي نقلها الشاعر تغلق تحديدا واضحا للمعماريين لكي يعاينوا علاقة الشمس بالإنسان والفراغات والمسطحات البنيائية، بحيث تغلق صورة قنية ضمن سياق علمي يوهو الراحة والسعادة، كما نجح شاعرنا الدهف المثلي في وصف سعادته، إذ عرّكت الصورة الجمالية شاعريته المرهقة، حتى أنه خاف أن تهرب هوسه الأصلية من شدة جمال الطبيعة، عندما قال في القصيدة نفسها:

طيت فرساننا والخيل حنتي

خسيت وإن كسوم من الحوزان

ولا بدوتنا في هذا الصدد أن نوضح مبالغة شاعرنا المثلي في خوفه من هروب الخيل الأصلية التي ذكر أنها تكرم عن الهروب، ولكن الشاعر هنا نجح في خلق دراما شعرية لا يصال الفكرة التي يمكن تمثيلها في دراما شمسية في المماردة كما هي الحال في أي فكرة معمارية

درامية أخرى، فمن الواضح ان النجاح للمعماري الشاعري يكون في خلق ترويقا لها توفر علاقة طبيعية بين الشكل والنور والظل والتضاريس (Tsun, 1977). هذه العلاقة لابد ان توفر حسا بالتكامل والجمال والجلال ليخلق مشهدا جذابا للأبعاد الحسية المختلفة، كالنظر واللمس والإحساس بالحرارة والرطوبة والزمن (Fitch and Bobenhausen, 1999).

ثالثا : الظهور العلمي

إن التأثير العلمي كان له أثر كبير في تطوير عمارة الشمس في العصر الحديث، ومع أن حساب زوايا الشمس كان معروفا منذ زمن قدماء المصريين والبابليين، إلا أن فهم مسار الشمس من قبل العلماء والعمامة أخذ مراحل كثيرة إلى يومنا هذا، حيث إن لمثلبة العلم في هذا العصر فرنسا مثلكة لمعرفة أدق الحسابات الشمسية، التي على أساسها يستطيع المعماري أن يصل إلى التصميم الأمثل. وقد بدأ هذا العلم بالتطور السريع منذ عصر النهضة، وتصديدا بنظرية العالم اليوناني نيكولاس كوبرنيكوس (Copernicus) في عام 1543م، التي توضح نظرية مخالفة لعقيدة الكنيسة، الجدير ذكره أن نظرية كوبرنيكوس تعتمد في حلها على أعمال السليمن والأفريق الذين سبقوه بمئات السنين. وهذه النظرية تفترض دوران الكواكب حول الشمس، وكذلك تفترض أن الكواكب أيضا لها مدارات أبعد من الشمس.

ولكن ما يهمنا في هذا الصدد هو أن العلم الهنريسي وصل إلى التطور الذي نحن بصدده الآن، الذي يؤهل المعماري لمعرفة أدق الأمور في هندسة وعمارة الشمس، حيث إن أي طالب عمارة يستطيع أن يعلم المبادئ الهوجية المختلفة للشمس، وتأثيرها في مسطحات وظلال الباني، كما أننا نستطيع أن نقدر كمية الطاقة الشمسية الساقطة والمتغلغلة داخل الباني، والتي لها تأثير مباشر في عامل الراحة واستهلاك الطاقة، والتأثير العلمي يتضمن أيضا الاختبارات وبرامج الكمبيوتر التي تتيح للمعماري والمهندس تصريب أساليب وطرق وأشكال مختلفة، لم تكن متاحة حتى منذ عشر سنوات سابقة، وهذا الجانب من التطورات لا يترك للمعماري أي عذر لعدم استغلال هذا الأبحاث الدقيقة من التطور الحضاري للإنسان. وهناك أمثلة كثيرة من أعمال طلاب قسم العمارة في جامعة الكويت، استغل فيها الطلبة الأساليب العلمية الحديثة لهندسة وعمارة الشمس في الوصول إلى الشكل النهائي للتصميم. كما هو موضح بالشكل (١٠)، الذي يوضح استخدام طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت للجهاز الشمسي، لتجربة الظل والظلال على مسطحات الباني المختلفة، واستعمال أجهزة الحاسوب لحسابات استهلاك الطاقة وحركة الشمس أيضا، ولا أحب أن يفهم القارئ أن هذه الأساليب العلمية نعد من موهبة المعماري، بل يجب أن تستخدم كأداة لتجربة أشكال وأساليب جديدة مختلفة في وقت قياسي.

هذه الأدوات المحدودة لم تكن متوافرة في السابق، وقد تكون أحد أسباب تطور المنظور الجمالي في العصر الحديث. وقد ساعدت هذه الأدوات على فهم التصرف الحراري والنظري للأشكال المعقدة في العمارة، كما هو موضح في الشكل (١١)، الذي يوضح أحد الأشكال التي لتظهر الطاقة في المباني المكتفية. كما استعمل طلبة قسم العمارة بجامعة الكويت الجهاز الشمسي وبرامج كمبيوتر مختلفة لدراسة حركة الشمس، ومعالجة استهلاك الطاقة في المباني السكنية في الكويت، كما هو موضح في الشكل (١٢).

وأحب أن أوضح أن استعمال الأساليب الرياضية / الهندسية (Geometry) في حساب زوايا الشمس وكمية الأشعة الساقطة على مسطحات البناء قد يكون من الضروري يمكن في بعض الحالات، التي لا يستطيع أي متخصص أن يفهم بدورها. وإذا اعتقد أن الأسلوب الرياضي هو الأسلوب الأمثل لجعل المعماري يصل إلى استيعاب وتقدير فكرة عمارة الشمس، ومن ثم الوصول إلى بدورات العلاقة الفلسفية بين البيئة والتفراغ المعماري. فعلى سبيل المثال، يمكن بواسطة إثبات عبارة مفروضة الفلسفية، التي ذكرتها سابقاً، والتي تبين أفضلية الواجهات الجبلية، بأسلوب رياضي بواسطة الحاسوب، كما هو موضح في الشكل (١٣)، الذي يمثل شكلاً بيانياً لكمية الطاقة الشمسية اليومية الساقطة على الواجهات المختلفة في مدينة الكويت أو أي مدينة تقع على خط عرض ٢٩ درجة. هذا الإثبات الرياضي يعبر عن التطور السقراطي الفلسفي لعمارة الشمس، وأثبت بالدليل الساطع أن الواجهات الجنوبية تحصل على التصميم الأكبر من أشعة الشمس في الشتاء، وذلك بسبب زوايا التماس المنخفضة وكثرة وقتها لمرورها لهذه الأشعة، بينما تكون (الواجهات الجنوبية) أقل عرضة للشمس بكثير في فترة الصيف، وذلك بسبب ارتفاع زوايا الشمس، وما تؤدي إلى تقليل كمية الإشعاع اللحظي واليومي على السواء.

وهنا أود أن أؤكد أن الفكر الرياضي / الهندسي لعمارة الشمس لا يمكن تربيته بمعزل عن الفكر الجمالي المجرد، الذي سيؤدي حتماً إلى نتائج معماري أصم وغير متكامل، لذلك فإن أهمية تبني تأثير الشمس في الشكل المعماري من وجهة نظر إنسانية وأخلاقية تتمثل في نقل الحب للبيئة للمعماري كفتان، ونقل الحب الهندسي المعماري كرجل أخلاق وبيئة واقتصاد. هي توفير الطاقة والمساهمة في تقليل الاحتباس الحراري والتلوث، فقد أصبح من البديهي والمعلوم في الأوساط العلمية والسياسية تأثير التصاميم البيئية السليمة، والتي تعكسها العمارة الأخلاقية المتمثلة في العمارة الدولية، على ظاهرة الاحتباس الحراري الصحاحية للتلوث الناتج عن الحرق اللاعقول للوقود، كما هو موضح في الشكل (١٤).

ويجب أن أؤكد هنا أن أساسيات الجمال الهندسي في عمارة الشمس تلخصت في أفكار بعض الكتاب والفلاسفة في العصر الحديث، كما وضعها جيمس ماريسون فيتش (James Marisnon Fitch) حيث قال:

«إن التغيير في العوامل التبريدية يجب أن يتعدى حدود الحواشي لطرح كفاءة الراحة في المباني» (Fitch and Bohnerhausen, 1999).

والقصد بهذه العبارة هو أن يقوم المصمم بدراسة تأثير الدمج بين الأنظمة المعمارية المختلفة، التي ستؤثر في الشكل النهائي، في الأداء الحراري في أكثر من سياق اقتصادي وموقعي وجمالي. والواضح في هذه الفلسفة هو حتمية الحاجة إلى التجربة الجمالية في أكثر من سياق هندسي. لذلك يجب أن يمي التتابع لمظاهر العمارة الثقافية حاجة المعماري إلى الثقافة الهندسية المتطورة، التي تمكنه من توظيف الأنظمة الهندسية المتنافسة في سياق جمالي يتناغم مع البيئة الداخلية والخارجية للمبنى.

أما رالف نولز (Ralph Knowles)، الكاتب والمعماري الأمريكي الشهير، فقد بين فلسفته للجمال إذ قال: «مع أنه من الحقيقة أن التصميم يعتمد على الخيال، فإن الخيال يحد ذاته يجب أن يتبع مرجعيات تعتمد على مصداقية آخر ما توصل إليه العلم» (Fitch and Bohnerhausen, 1999). وما يقصده المعماري نولز هنا هو استعمال آخر ما توصل إليه العلم من نماذج رياضية/هندسية واستغلال الحاسوب لمعرفة تأثير العوامل البيئية في أشكال مسطحات البناء المختلفة، ومن ثم تأثير ذلك في السياق الجمالي، الذي بدأ بالخيال المؤطر بمعتقد آخر ما توصل له العلم. وهنا يجب أن نؤكد أن هذه الفلسفة تقترح وجود أصل الجمال الفني والفرضي في الوظيفة المعمارية (Functional Effectiveness).

أما مارغرييل بروير (Margriet Broer) فقد قال: «إن الانشغال بالنسب يجب التعامل معها كأداة معمارية توضح شكلية للنسب والمعماري طارحاً سؤالاً بحيث يمكن قياس وجودها في المباني يوجد العمود الدوري (Doric column) في العمارة اليونانية» (Luchner, 1990).

هذه الفلسفة الجمالية تعبر عن الهوية المعمارية التي وفرتها أداة التظليل (Shading Device)، التي تعيد إلى الأذهان الشخصية المعمارية للمبنى، وهي بعض الأحيان للمصمم على السواء. ويمكن التحدث عن مبانٍ كثيرة ذات هوية واضحة قامت فيها أداة التظليل بالدور الرئيس في رسم هذه الهوية، كما هي الحال في العمارة الإسلامية في مصر، حيث قامت للشربية بالدور الفاعل في رسم هويتها، كما هو موضح بالشكل (١٥). ونذكر في هذا الصدد أن بعض أدوات التظليل هذه فركت بصمات واضحة لطراز معمارية مقرونة بأصنافها، ونجد هذا في أعمال المعماري الفرنسي لي كوربوسيهير (Le Corbusier)، خاصة أعماله الشهيرة في مدينة شانديجار الكشميرية، حيث استخدم كاسرات الشمس التي أسماها *brise-soleil* (الشكل ١٥). وقد أصبح استعمال كاسرات شمس لي كوربوسيهير لغة معمارية في كثير من المباني في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في دولة الكويت. كما هو واضح في حرم جامعة الكويت - الخالدية، الموضح في الشكل (١٦)، والتي تظهر أيضاً تشابهاً كثيراً مع عمارة ريتشارد نيوترا (Richard Neutra).

أعتكده حبه عمارة الشمس في العمارة الحديثة

يستعرض هذا الجزء من البحث إنجازات كبار معماريي المعمور الحديث في عمارة الشمس، ولا أريد أن استعرض أو أوضّح في الجمال المعماري لهذه الأمثلة، ولكنني بصدد عرض بعض الأفكار

المعمارية، التي تكتسب التكامل بين المؤثرات البيئية، التي تمثلها الشمس، والشكل المعماري للمبنى. وهناك أمثلة ثمانية في العالم كان للشمس الدور الرئيس في صياغة شكلها. كما هو جلي في أعمال لي كوريوسبير (Le Courbousier) وريتشارد نيوترا (Richard Neutra) وأوسكار نيماير (Oscar Niemeyer) ويول رودولف (Paul Rodolph)، وآي إم باي (I. M. Pei).

١ - لي كوريوسبير

أعمال لي كوريوسبير في عمارة الشمس واضحة في تصميمه لمدينة شانديجار الهندية، التي استخدم فيها الظل كمادة وليس كنتيجة، كما هو موضح في الشكل (١٧). والمعروف عن لي كوريوسبير أنه اهتم بعمارة الشمس، وجعلها مهمة معمارية بحدّة كما استعرضها في عبارته الشهيرة: «إن الاهتمام بالشمس مهمة العمارة الحديثة». فقد استعمل أداة الظل لإبراز الهوية المعمارية نتيجة للحاجة الوطنية. فقد أوضح شاقبة العلاقة بين النور والعتمة، التي توضح قوة الكتلة والفراغ، فالشمس يجب استعمارها حتى لو كانت مصدر تهديد بصيف الصحراء. فالحوادث في مباني لي كوريوسبير لم تكن مجرد عنصر إنشائي بحث وواجهات صماء، ولكن كانت عناصر تعبيريّة واجهاتية، كما هو موضح في الشكل (١٨) لعناصر التخطيط المعماري (brise-soleil) ولا يفتوتني في هذا السياق أن أذكر برسيمة لي كوريوسبير الشهيرة، التي بين فيها الشمس بوجهين: فهي مدينة في جزء من العام، ولصدم في جزء آخر منه. الظاهرة في الشكل (١٨).

وقد اعتبرت أن أضرب مثالا آخر لعمارة لي كوريوسبير الشمسية، موضحا بتصميمه لمبنى Ministry كما هو موضح في الشكل (١٩). هذا المبنى يعاكس الشمس بقوة وقد طوره التصميم بطريقة سريعة وواضحة، ولكن يجب أن أذكر هنا أن نوع العمارة قد طمّص التصميم كثيرا في خلق هذا التعبير الدرامي. وقد اتهم المعماري هذه الفرصة، التي قد لا يحصل عليها في المباني السكنية والتجارية، والتي يكون للمالك تدخل شديد بسبب رغبته في العودة للتأدية السريعة. وهذا دليل على إحساس لي كوريوسبير بالتزامه الهنيء، عندما وقف البائة في موضوع عمارة الشمس رمزيا ووظفيا. وقد أجلت هذه البائة في إمالة الواجهة الجنوبية باتجاه الأرض، لكي توفر التظليل الذاتي للمبنى، وتقل من وقع الشمس عليها، وذلك كسب حالة دراسية من الظل والنور والشكل والفراغ. ولو أعدنا النظر في الحل الترابي/ الهندسي الشكل المعماري لهذا المبنى لوجدناه الحل الأمثل للتظليل الذاتي. وهناك أمثلة أخرى استخدم فيها الفكرة نفسها، كما هو واضح في أعمال آي إم بي (I.M. Pei) والموضحة في الشكل (٢٠).

٢ - ريتشارد نيوترا

أما بالنسبة إلى أعمال ريتشارد نيوترا Richard Neutra فهو مشيخة في الشكل (٢١). ففي هذا المثال تمكن المصمم من حصد فرص لخلق مكان خارجي في الطبيعة ليعتبر هوائها التنافسي بين الخصوصية الداخلية والعمومية الخارجية. وقد عبرت إسقاطات الظل والتور للمناصر الهيكلية للمبنى هذا المجال الوسيط، الذي بدا كأنه عنصر ترحيب أو تهئية للدخول أو الخروج من المبنى، وتعتبر هذه أدبيات عمرانية لتهئية القادم القادم من وإلى المبنى أو المكان، والجدير ذكره أن هذا الحل ما كان ليحصل لو لم يوقع المبنى التوقيع الصحيح على ضوء علمه لمسات الضمير.

٣ - أوسكار نيماير

التقال الأخير الذي أعتقد أن به أفكارا لمعمارة الشمس هو بعض أعمال أوسكار نيماير (Oscar Niemeyer)، الذي يوضحه مبنى الكوبان (Copan Building)، الذي بني عام 1967 والوجود في الشكل (٢٢). هذا المبنى منظم وعمودي التسمية وهو حائط منحني، وقد سبب اعتناء الحائط في لبن المبنى وخلق التنظيل الذاتي وقد عمل هذا الاعتناء على كسر المل وتقديم عنصر تشويل بين علاقة الشمس بالكتابة والمشهد للمبنى بعد استخداهم موقعا لأداة التنظيل في الواجهة المنحنية التي استخدمها المصمم لترز جانب البعد الإنساني من خلال تشريحها إلى شرائح ذات مقادير وإبعاد إنسانية، البنية الإحسية التي كان من الممكن أن تنتج لو ترك الجدار مصمما بطلاء أو بوزناته. وقد استطاع المعماري أن يغير في الطراز التكراري لأداة التنظيل، بحيث أقامها في طابقتين مختلفتين من مثال التكرار والرتابة.

٤ - بول رودولف

ومن الأمثلة التي أعتقد أن المصمم نجح فيها في تقليل سقوط شعاع الشمس عن طريق إمالة التواضع جهة الأرض هو أحد أعمال المعماري المشهور بول رودولف (Paul Rudolph)، على غرار أعمال زميله سلفي الذكر لي كوربوسيهير وأوسكار نيماير. ولكن المصمم في هذا المبنى أراد أن يميل شرائح الطوابق المنحنية في التواضع فقط، وهناك رعاية شديدة في هذا المبنى يوضحها الإزاحة القوي للعمود المتأصل الذي يشير إلى استجابة خاصة للشمس الواضحة في الشكل (٢٣).

٥ - حماية الشمس في دولة الكويت

وقد اخطرت أن أختتم الأمثلة الحديثة عن عمارة الشمس في دولة الكويت بما للخاصة بكافة مبان هي: مبنى وكالة الأنباء الكويتية، مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ومبنى مجمع البنوك. ففي مبنى وكالة الأنباء الكويتية مثال جميل عن عمارة الشمس، فقد نهج المعماري TAC في هذا المبنى أسلوبا يكاد يكون سقراطي المدخل، لتبنيه الفتحة الخاصة بواجهة المبان

الشمسية: وإن الشمس قد تقدم مصاحبات البهوت ذات الواجهات الجنوبية في فصل الشتاء. بينما تكون الشمس عالية في الصيف، حيث يقوم السقف بخلق الظل مع حلول مكملة بما يتناسب مع برنامج المشروع نفسه ويتواءم الواقع، كما هو موضح في الشكل (٢٤).

أما بالنسبة إلى مبنى مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، والبنين في الشكل (٢٥)، فقد اختار المصمم TAC توجيه المبنى للداخل، لفت الانتباه نحو البيئة الداخلية الرضوية والمريحة، وعزل المبنى عن البيئة الخارجية القاسية التي يعتكها شارع أحمد الجابر في فترة الصيف، فلم يكن في مرحلة تطوير المبنى وبنائه أي عناصر جمالية أو بيئية جانبية في الخارج، ويوجد الناظر إلى هذا المبنى فرص لتقليل درامية موضحة بالنحوت الفائقة في الواجهات، مع استعمال الزجاج كأداة لتقليل أيضا اختراقات أشعة الشمس للداخل.

المبنى الثالث، الذي يعتبر أفضل عمل برع فيه المعماري في استعراض قدرته البيئية، في سياق ثقافي وسياسي واجتماعي وجمالي في آن واحد، هو مجمع البنوك، الواقع في مركز مدينة الكويت، والظاهر في الشكل (٢٦)، فهذا المشروع يعبر عن قرار شمسي صائب، تخصص في إرجاع البرج الجنوبي نحو الجنوب بحيث يظل من قبل اليرجين الشرقي والغربي طوال اليوم، وقد خلق المصمم التظليل الذاتي من خلال التوجيه والموقع الصحيحين لكل المبنى بشكل عام، مما سبب زيادة نسبة الزجاج الشمالية، التي تكاد تكون مغلقة في معظم النهار في وقت الصيف.

لقد استطاع هذا المصمم النادر (SOM) أن يحمس أكثر من مكسب، نظرا إلى درامته الواضحة لطبيعة الموقع العام حيث تكامل بين العمارة المعمورة مع تأثير المشهد من داخل المبنى على الرموز التاريخية والدينية، والآلية والسياسية لقب العاصمة الكويت، حيث استغل دروالة عبدالرزاق التاريخية، الواقعة محورها باتجاه الشمال، لتوجيه التلال باتجاه محور شارع مبارك الكبير، لتتجه إلى سوق الأوراق المالية وسوق المناخ العقاري، ثم إلى مسجد الدولة الكبير، ومنهجا بقصر السيف العاصر، الذي ينتهي بجون الكويت، والذي بدوره يمثل مشهدا مركزيا من الرموز الجمالية والبيئية والتاريخية والدينية والسياسية، وبما يثير الأسف أن عياني كثيرة ظهرت بعد أكثر من عشرين، بعد بناء هذا المشروع، وهي التوقع الجاور نفسه قد تجعلت هذا المثال الفاجع في التصميم المعماري الثلاثي والراقي في الوقت نفسه.

الخلاصة

لقد استعرضت هذه الورقة المؤثرات المختلفة لمعمارة الشمس، التي يجب أن تكون مهمة إنسانية ووطنية قبل أن تكون مهمة معمارية/هندسية، حيث إن عمارة الشمس لها تأثير مباشر في الراحة واستهلاك الطاقة الكهربائية، التي أصبحت حاجسا واهتماما عالميين، خاصة بعد ظهور تأثير الاحتباس الحراري الذي أثبت علميا، كما هو واضح عالميا، وأكاد لا أبالغ حين

التحول إن كثيراً من المباني التي صممت في عصر النفط، ظهر صالحة للاستعمال عند قطع التيار الكهربائي، ولا أريد أن أكون متشائماً لو أضفت أن هذه المباني ستكون مباني أشباح عند نهاية عصر البترول، التي قد تكون بعد عقدين من الزمان في كثير من الدول المنتجة للنفط، وأحب أن أضيف أن استهلاك الطاقة الكهربائية ليس السبب الوحيد في تبني عمارة الشمس، فهناك ظروف راحة حرارية وبمسرية يمكن تجنبها من تطبيق مبادئ عمارة الشمس، كتقليل جهد العين المصاحب للوهج الناتج عن سقوط الشمس على الواجهات الغربية.

لخصت هذه الورقة التأثيرات الإنسانية المختلفة لعمارة الشمس، التي تمحورت حول ثلاثة مؤثرات رئيسية هي: الحور الإنساني، الحور الأدبي والحور العلمي. وهذا الطرح يعيد إلى الأذهان ظاهرة العمارة كظاهرة ثقافية، بقدر ما هي ظاهرة علمية، حيث بينت الورقة التأثيرات المتنامية لهذه الممارس في صقل الهوية الفنية والمسؤولية الأخلاقية للمعماري كرجل نهضة إنسانية، ولذلك فإنني متعائل أكثر من كوني متشائماً في طرحي لقضية ندوب طاقة البترول، وهذا التفاضل يتمحور في يقيني بقدرة المعماري الثقاف والمسؤول والأخلاقي على تدارك ظاهرة التصميم اللاواعي للظروف البيئية، التي يكون محركها الرئيس الشمس.



دور في الطاقم هو أن يقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذة الأستاذة سميرة الهادي، مستشار مدير الأثر الإسلامية

والأستاذة فريدة الجندال على ملاحظتهما الطيبة التي صاعدت في إثراء هذا البحث.

شبكة المدينة الحديثة وبناء الهوية الوطنية

د. أحمد محمد العباسي والمباركة - د. الإمارات العربية المتحدة

د. مشاري بن عبيد الله التميمي^(*)

د. محمد بن جكة المنصوري^(**)

الملخص :

للمعمارة دور كبير في التعبير عن الأهداف السياسية، إذ إن العمارة - عبر التاريخ - وظفت كصورة بصرية ورمزية لتأكيد هيبة الحاكم من خلال بناء دور العبيدة والقصور ودور الحكم. هذا التلازم بين الهوية المعمارية والهوية السياسية طالما دفع كثيراً من رجال السياسة إلى البحث عن الصورة التي يمتثلونها لتقريبه والحقيقة حكمته من خلال هوية العمارة.

ولعل بناء الأهرامات وحتى للماياد الإفريقية والرومانسية، بل حتى المدن الإسلامية - وأشهرها مدينة بغداد التي شيدها الخليفة العباسي للتصوير لتكون عاصمة للخلافة - تشهد على هذا التلازم المعماري. هذا ما يؤكد ستيوارتس الذي يرى أن هناك تماخلاً بين السياسي والروحي في المدن العربية/الإسلامية القديمة والحديثة^(١). هذا التداخل يمكن الشعور به في تجربة المدينة العربية الحديثة خلال القرن التاسع عشر، عندما بدأ التأثير المعماري الغربي يهيمن على الخطب السياسية في المدن الكبرى مثل القاهرة^(٢). كما تؤكد كثير من الدراسات في الوقت الراهن أن للمدينة العربية الحديثة شكلت نتيجة للقرارات السياسية التي انتهجتها الدول العربية خلال القرن العشرين^(٣). ومن الواضح أن لكل عصر أدوات معينة يظهر من خلالها تلازم الهوية السياسية والهوية المعمارية، وهي وقتاً العناصر أصبحت هذه الأدوات متعددة، ولم يعد مجرد بناء مبنى أو حتى مدينة واحدة

(*) استاذ مشارك - كلية العمارة والتخطيط - جامعة الملك فيصل - الدمام - المملكة العربية السعودية.

(**) دكتور معماري - رأس الخيمة - دولة الإمارات العربية المتحدة.

تشكيل الهوية الوطنية بناء الهوية الوطنية

يمكن التعبير عن الهوية السياسية الوطنية، يدفع إلى ذلك صعود مفهوم «الأمة» و «الوطن»، وظهور التناغم الإعلامي التي صادرت تصل إلى كل بقعة منها كانت وطنية، والتي جعلت من فكرة الهوية الوطنية أحد الهجوم السياسية، والتعبير عن هذه الهوية وعزها - وربما معماريا - ارتبط بالمشاريع العملاقة التي تؤسس لهذه الهوية الوطنية، هذه الدراسة تحاول أن تبحث في التناغم بين الهوية السياسية والهوية المعمارية في دولة الإمارات العربية المتحدة، وكيف ساهمت هوية العمارة في إحياء وتدعيم الهوية الوطنية الإماراتية في أول عقد من تأسيس دولة الإمارات (١٩٧١ - ١٩٨٠م). كما أنها تبحث بشكل خاص في تلك المشاريع المعمارية التي صنعت مؤسسات الدولة الاتحادية ومؤسساتها في كل القطاعات والخدمات، وتخلص الدراسة إلى أن الهوية المعمارية - على رغم أنها لم تشكل بصورة مستقرة ودائمة - دورا كبيرا في تأكيد الهوية السياسية الوطنية، وأن «تنويع» الاختلافات المكانية والجهوية الموجودة في دولة الإمارات في «بوثة» واحدة تحفل من خلال صنع هوية معمارية ذات صبغ بصرية شبه متقاربة.

١ - المقدمة

من الصعوبة التكيف في الهوية المعمارية من دون الحديث عن الهويتين السياسية والاجتماعية، وقبلهما الهوية الثقافية، وهي حالة دولة الإمارات العربية المتحدة تظهر هذه الحاجة بقوة كون هذه الدولة الحديثة - وعلاقتها - كانت تسعى إلى بناء هوية وطنية واضحة تؤب كل الاختلافات التي كانت موجودة قبل التأسيس في بوثة واحدة، وقد كانت العمارة جزءا من آلية تحقيق هذا الهدف. فمن المعروف أن هناك التناغم بين السياسة والعمارة.

وطالما استخدمت العمارة بصفتها أداة بصرية ورمزية للتعبير عن الوحدة الوطنية، وهو ما وعاء رجال الإمارات، وحاولوا توظيفه بوضوح لبناء الهوية الوطنية عن طريق صناعة هوية معمارية موحدة لدولة الإمارات الوليدة.

إن دولة الإمارات العربية المتحدة، التي تتكون من سبع إمارات، لم تصبح دولة موحدة في يوم من الأيام إلا مع إعلان دولة الإمارات^١، مما يجعل مسألة إيجاد هوية وطنية موحدة يؤمن بها الجميع أمرا ليس بهذه السهولة. وهذا ينطبق بالتأكيد على الهوية المعمارية، إذ يصعب القول إن هناك هوية معمارية موحدة في دولة الإمارات العربية المتحدة، حتى بعد كل هذه السنوات من التجربة. على أننا لا ننكر أن هناك الكثير مما يمكن أن نعتبره متكررا ومتشابهيا بين تلك المدن والإمارات، مما يجعلنا نقول إن هناك ما يمكن أن نسميه «هوية وطنية معمارية»، وهذا ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه، فالبيانات التي أسست هذه الهوية تمثل حجر الزاوية لفهم كل التطورات التي حدثت بعد ذلك. لذلك فإنه يمكن أن نرى هذا البحث

على أنه دراسة في التشابه بين المدن الإماراتية أكثر من المختلف، وكما هو معروف، فإن الهوية تتشكل من خلال التشابهات، ليس فقط في الصور البصرية، بل من ناحية المبادئ المعماري وتماثل نمو المدينة بشكل خاص، كما أنه دراسة في ما يميز المدن الإماراتية عن غيرها من المدن، ونحن بذلك نرجو أن يفهم هذا البحث على أنه دراسة في التشابه، ليس على أنه رغبة منا في أن تكون المدن الإماراتية متشابهة، حتى تكون لها هوية موحدة وإشباع الآخرين بوجود هذا التشابه، فنحن نرى التنوع، بحيث يكون لكل مدينة شخصيتها، أمراً مطلقاً وهو لا يتعارض مع فكرة الهوية في الجوهر، فالهوية تقتضي التشابه في الأليات وهي أسلوب التفاعل مع المنتج المعماري، وفي وجود لغة مشتركة، ليس على مستوى التفاصيل، كما أنه يجب أن يفهم على أنه بحث في الاختلاف، لأن هوية المدينة والمعمارة الإماراتية تقتضي أن تكون مختلفة ومتميزة ولها خصائصها التي تعكس إنسان الإمارات ورويته للعالم.

وبشكل عام، تركز الدراسة على التغيرات الفكرية والأحداث السياسية والاقتصادية والمعمارية التي أثرت في تشكيل المدينة الإماراتية في عقد السبعينيات، ذلك أن المدينة هي جزء من القرار السياسي بكل أبعادها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فمن مثلاً لا نستطيع أن نقول إننا قادرون على التحدث عن هوية المدينة الإماراتية من دون أن نبحث فيها في تلك القرارات السياسية على وجه الخصوص، التي صنعت تلك المدينة في بداياتها ودهنها كي تتطور إلى ما صارت إليه الآن.

١ - ١ - بدايات سياسية : خطوط لبناء الهوية الحديثة

من الأهمية بمكان فهم جذور ومسميات التفكير في بنية البيئة المعمارية، التي تعتبر مدخلا إلى فهم تطور تشكيل العمارة المعاصرة في المدن الإماراتية. ففي تلك الفترة يمكن أن نتحدث عن العديد من الأحداث المهمة التي أثرت في مسيرة العمارة الإماراتية (انظر الجدول ١)، ولعلنا نستطيع أن نبدأ من تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في أبوظبي العام ١٩٦٦م، فمنذ ذلك التاريخ بدأ عهد جديد في المنطقة، فقد تبنى الشيخ زايد أفكاراً وحداً، كان لها الأثر البالغ في تشكيل الهوية الوطنية الإماراتية، وبالتالي كانت هي البداية الحقيقية لصناعة الهوية المعمارية الإماراتية المعاصرة، وقد كانت البداية الفعلية العام ١٩٧١م، كون مفهوم القولة ظهر أخيراً، وبالتالي فكرة الوحدة، التي هي أساس الهوية الوطنية، أصبحت أمراً واقعاً، ويمكن العمل على بنائها من الداخل، ولعل أهم هنا هو هل تحلّق هذا الهدف بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على تأسيس الدولة؟ ولأننا لا نستطيع أن نجيب عن هذا السؤال بشكل مطلق، لذلك سوف نكتفي بالاستعانة بالشواهد والأحداث التي وقعت في العقد الأول من تأسيس الدولة، وهي الفترة الممتدة في ما بين ١٩٧١م وحتى مطلع الثمانينيات، فهذه الفترة تمثل الأساس التي منها انبثقت صورة الإمارات المعاصرة.

الجدول (1): الأحداث السياسية والعمرفانية في هذه الحقبة.

السنة	الحدث
1966	تولي الشيخ زايد بن سلطان الحكم في إمارة أبوظبي
1966	تأسيس دائرة الأشغال - إمارة أبوظبي
1969	بداية إنتاج النفط في إمارة دبي
1969	الاستشاري الإنجليزي هالكرو يقترح مخطط تنمية مدينة الشارقة
1971	إعلان اتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة
1972	تأسيس وزارة الأشغال العامة والإسكان
1971	الشيخ راشد بن سعيد بنو خليفة بناء مركز دبي التجاري

الأسئلة التي تطرحها هذه الدراسة تنطلق من مجموعة من الأحداث المهمة التي تدفعنا إلى البحث عن إيضاحات للصورة التي وصلت إليها فكرة التنمية في الإمارات، خصوصاً الدور الريادي للأفكار الوجودية التي لعبها الشيخ زايد، وكيف أثرت عن هوية وطنية ومعمارية ما زالت دولة الإمارات تجني ثمارها. كما أن الأسئلة تشمل المنهج الفكري الذي اتبع لتحقيق هذا الهدف، والنتائج المعماري الذي جعل المدن الإماراتية ذات خصوصية بصرية خاصة، على رغم أنها ممن تحظى باستقلالية كبيرة، وهو ما يجعلنا في الوقت ذاته نناقش فكرة «التنوع من خلال الوحدة» التي يمكن أن نلها موضوع عند مراجعة ما تحقق للمدينة الإماراتية في العقد الأول من التأسيس. وبالتالي فإن البحث في الهوية المعمارية لأي مجتمع من المجتمعات يعني البحث في عمق هذا المجتمع من الناحية السياسية والثقافية والاقتصادية، وحتى التقنية، وهو ما سنحاول أن نطرحه في هذا البحث.

ولعل أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو: ما محددات الهوية التي نود الحديث عنها؟ من المعروف أن مصطلح الهوية عام ومفتوح، ويحتل العديد من الطروحات، وهذا يتطلب تحديداً واضحاً للهوية التي نبحث عنها. وبما أننا نتحدث عن مقاطعات أساسية بين الهوية المعمارية والسياسية والاجتماعية. لذلك فإنّه من الأولى أن نعرف الهوية المعمارية الوطنية بالتعريف

الثاني: «إنها الشكل العمراني والمعماري الذي تبنته المدينة الإماراتية، سواء على مستوى تشكيل الفراغات الحضرية أو مستوى المياني المفردة، التي تكثرت عن الإرادة السياسية والاجتماعية». وما نرغب في أن نؤكد عليه هنا هو أننا لا نرى تلك الهوية جامدة، بل هي ديناميكية ومتغيرة بتغير الإرادة السياسية والاجتماعية، وهو ما يجعلنا نرى أن المرجعية لتلك الهوية هي تلك الإرادة وليس التاريخ. كما يعتقد البعض، وإن كان التاريخ حاضرا بشكل دائم، ولكننا لا نرجع الهوية إلى التاريخ، بقدر ما نرجعها إلى الإرادة السياسية والاجتماعية¹².

١-٢ - إطار الدراسة ونهجها

أحد الأسئلة المهمة التي يمكن إثارها حول هذه الدراسة هو: ماذا يمثل تلازم الهوية المعمارية مع الهوية السياسية والهوية الوطنية قضية يفترض دراستها وتحليلها؟ والحقيقة أن الإجابة عن مثل هذا السؤال تتبع من الجدال القائم حاليا حول العمارة والهوية، فإحد نقاد العمارة "Chris Abel" يؤكد على القول إن العمارة - كهوية - أصبحت مثل العمارة كفضاء والمعمارية كلفة، مما يعطي موضوع الهوية الذي تمكسه المدينة وما تحتويه من تركيبة معمارية أهمية ثقافية كبيرة¹³، لذلك فهو يرى الهوية الإنسانية هي المكان نفترض أن المكان له «خاصية» تساهم في تمييز مكان عن آخر، وتعطي المكان نفردة الحاضر، وهو ما يسمى به هيوية المكان، John Gordon¹⁴، ولعل هذا يشير إحدى فرضيات الدراسة التي ترى أن الخصوصية السياسية والاجتماعية والثقافية صنعت نفور المدينة الإماراتية المبكر، وهو ما يمكن أن ينهر مسألة أن التلازم هو البحث في هيوية المكان في العمارة والمدينة الإماراتية ومواصفاتها. وتأثير الرغبة في صناعة هوية وطنية أكبر عن الدولة الاتحادية الجديدة على هوية عمارة المدينة الإماراتية.

يمينا هذا إلى ما تحدث عنه كرونا Krowa عن «الخارطة الذهنية»، التي تعني الصور الذهنية التي يختزنها الناس عن المكان الذي يعيشون فيه، وهو الأمر الذي جعل من فكرة «هوية المكان» تتضمن العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي بشكل عام¹⁵. وفي اعتقادنا أن هذا التلازم بين العمليات الذهنية والنشاط الاجتماعي والسياسي يعكس رغبة وطنية في بناء شخصية المدينة الإماراتية بشكل أو بآخر. لذلك فإن أحد الأهداف الرئيسة للبحث هو فهم هذا التلازم بين المدينة وعمارتها كمنتج، وبين العمليات (القرار السياسي والاجتماعي) التي أدت إلى إنتاج المدينة¹⁶.

وقد تبين الباحثان - من أجل إنجاز هذه الدراسة - منهجا يعتمد على تحليل المحتوى الفكري للقرارات السياسية والاجتماعية، وما تلج عنها من تشكيلات عمرانية ومعمارية خلال العقد الأول من تأسيس دولة الإمارات العربية المتحدة. وفي هذا الصدد درسا تاريخية توليفية لكل القرارات ذات التأثير العمراني في تلك الفترة، بالإضافة إلى القيام

بدراسة ميدانية تفصيلية لتشكل المدينة الإماراتية خلال فترة السبعينيات من القرن الماضي. بالإضافة إلى انتخاب عدد من المباني التي يمكن أن تعبر عن عمارة تلك الفترة، على أن محاولة تفسير العمارة من خلال ربطها بالقرارات والأحداث السياسية والاجتماعية التي انتهت بالنتيجة الاستقرائية، الذي يعتمد بشكل أساسي على ردة فعل المجتمع المحلي، ورؤيته للعمارة في تلك الفترة، وتجاربهم معها. بقي أن نذكر أن هدف الدراسة، وإن كان تاريخياً، هو تقديم الأسس الفكرية التي يمكن على ضوئها فهم المدينة والمجتمع الإماراتيين المعاصرين.

٢- بناء الهوية المعمارية الوطنية : أمثلة معاصرة

لتعبر الفترة من نهاية عقد الستينيات حتى منتصف عقد السبعينيات هي الأكثر تأثيراً في تشكيل العمارة المعاصرة في الإمارات، فمع بداية إرساءات التشكيل السياسي لإمارات الساحل وشرق عوائد النفط، كان قطاع البناء والتشييد الأكثر تجاوباً مع هذا التغيير، وكما كانت الحال في المدن الخليجية الأخرى بدأت انكسارات عوائد النفط تشكل المدينة الإماراتية، وبدأ يظهر ما يسمى بالتحضر النطقي نتيجة لهذا التأثير، ويبدو أن هذا النوع من التنمية كانت له انكسارات كبيرة على نوعية العمارة المنتجة في ذلك الوقت، إذ يظهر التداخل نحو العداثة (أو كل ما يمكن أن نسميه حديثاً بشكل طامع على المنهج المعماري) إلى درجة أن المدن التقليدية المتواجدة القائمة على «الساحل القديم» مع تأسيس دولة الإمارات سنة ١٩٧١، بدأت تهاجر وتختفي بشكل متسارع. الإشكالية التي نواجهها هنا هي أن المدينة الإماراتية كانت في مرحلة إعادة إنتاج الهوية، وهي إشكالية مهمة ومؤثرة في مسيرة أي مجتمع. إذ لم تعد «الهوية التقليدية» مرضية، ولم تعد قادرة على التعبير عن تطلعات الدولة الجديدة بكل مؤسساتها وبنائها، وهو ما أدى إلى البحث عن «هوية وطنية جديدة»، وبالتالي هوية معمارية جديدة غير تلك التي كانت موجودة قبل تأسيس الدولة. ونحن هنا لا نستطيع تجاهل الرغبة الملحة لدى القيادة السياسية لتدوير الفروقات الثقافية والاقتصادية بين الإمارات المختلفة في بوتقة واحدة، وهو الأمر الذي انعكس بشكل واضح على التيارات روح بصرية جديدة يمكن أن نطلق عليها «المعمارة الإماراتية الحديثة».

٢-١- فترات لبناء المدينة الإماراتية الحديثة

لقد توافرت الفرصة لتحقيق هذا الهدف من خلال عوائد النفط التي وفرت الأموال اللازمة لبناء والتعمير لإمارات المنطقة، التي كانت تفتقر إلى البنية التحتية والبنية الأساسية. وقد تبنت الدولة الاتحادية الجديدة برامج هدفت إلى توفير الخدمات الأساسية من تعليم وصحة ومرافق سكنية لشعب الدولة، الذي كان يعيش لقرون في حالة من الحرمان

وشطفت العيش، كما اتجهت الأهداف نحو بناء مدن لتكون رمزا يعكس الدولة الجديدة الناشئة ومعجزاتها وتطورها الاقتصادي والاجتماعي. ومع تزايد دخل النفط، كانت الحاجة ملحة إلى تحديث البيئة الحضرية التقليدية، الأمر الذي فرض الاستعانة بالخبرات الوافدة للمساعدة في عمليات التنمية والبناء. فقد ارتفع عدد سكان الدولة من ١٨٠ ألف شخص سنة ١٩٦٨ إلى ٥٥٧ ألف شخص سنة ١٩٧٥ وإلى ما يقارب مليون شخص سنة ١٩٨٠^(١١).

ويبدو أن هذا التسارع أوجد نوعا من الأزمة المعمارية، متمثلة في نقص المساكن، وتعدد المدن، والحاجة إلى بنية تحتية حديثة تلائم هذا التوسع الكبير في عملية البناء. إذ إن التدفق الهائل في أعداد الوافدين على مدينة أبوظبي - مثلا - أوجد عجزا واضحا في أعداد المساكن. ففي سنة ١٩٦٧ كان الطلب على الإسكان قويا، لدرجة أنه تعين على شركات المقاولات أن تسيّد مخيمات الإسكان المهندسين والإداريين والعمال، لأنه لم يكن يتوافر لهم مساكن. وكانت الشقق السكنية تسكن فور إنجازها^(١٢). على أن هذه الأزمة لم تقف عند حدها الوظيفي بل أوجدت ما يمكن أن نسميه «انقصارا للمتعصبين»، في مجال العمارة والتخطيط، وبالتأكيد فإن ذلك كان له إسهام واضح في تحييد الثقافة المحلية ودفع المدينة والعمارة الإماراتية إلى الطليوح. ومع ذلك فإن الإرادة السياسية والمجتمعية أوجدت بعض التوازن.

ولو تحدثنا ببعض التفصيل عن قطاع الإسكان، الذي يمثل جزءا مهما في بناء الصورة العامة للمدينة الإماراتية، نجد أن الاعتمادات المالية لهذا القطاع بدأت بالتزايد، وكان الطلب على العاملين في هذا القطاع تجاوز المعدلات المتاحة في المنطقة. وخلال الفترة من ١٩٧٢ إلى سنة ١٩٧٩ بلغت المبالغ المنقضة على مشاريع البناء والتشييد في الحكومة الاتحادية ٢٢ مليار درهم^(١٣)، بينما بلغ الإنفاق في إمارة أبوظبي ٧,٦ مليار خلال الفترة نفسها مقارنة بـ ٤,١ مليار أنفقت خلال الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠^(١٤). وارتفع عدد المشاريع في الحكومة الاتحادية المنقضة بواسطة وزارة الأشغال من ١٦ مشروعا العام ١٩٧٢ إلى ١٨٩ مشروعا العام ١٩٧٩. وتضاعف عدد العاملين في الوزارة من ١٤٢ عاملا العام ١٩٧٢ إلى ٩٢٥ عاملا العام ١٩٧٩^(١٥). وشكل العاملون في قطاع البناء والتشييد سنة ١٩٧٦ ٢٠٪ من إجمالي العاملين في كل القطاعات^(١٦).

كما توسعت المدن وتضاعفت مساحاتها في فترات زمنية متقاربة، فعلى سنة ١٩٦٠ كانت مساحة مدينة الشارقة ما يقارب ٥,٥ كيلومتر مربع، وفسزت إلى ٢٢ كيلومترا مربعا سنة ١٩٧٨، حيث تضاعفت المساحة ما يقارب ٤٦ ضعفا^(١٧). وأشير الأرقام إلى أن عدد رخص البناء في مدينة الشارقة قفز من ٨٧١ رخصة سنة ١٩٧٢ إلى ٢٢١١ سنة ١٩٧٥^(١٨). ومُنح ما يقارب ٤٠٠ رخصة بناء لبناي متعددة الأذوار في مدينة أبوظبي سنة ١٩٧٦. ويبدو

تشكيل الهيئة الحديثة وبناء الهوية الوطنية

أن معدلات النمو في المدن الإماراتية من أعلى المعدلات في بداية السبعينيات، حيث بلغ معدل النمو لسكان المناطق الحضرية بين سنتي ١٩٦٨ و ١٩٧٥ ٢٦٦ و ٢٢٠ في كل من أبوظبي ودبي على التوالي^{١١١}.

ويبدو أن الفجوة كانت هائلة بين العرض والطلب على المباني السكنية والإدارية في المناطق الحضرية، التي يمكن اعتبارها من العوامل التي شجعت على زيادة الرغبة - خاصة القطاع الخاص والأفراد - على البناء، فقد ارتفع سعر المتر المربع من ٢٩٠ درهما سنة ١٩٧١ إلى ١٢٠٠ درهم سنة ١٩٧٦^{١١٢}. ومع تعاطف الطلب على البناء ارتفعت أسعار البناء والطلب على العاملين في هذا القطاع، وكذلك الاستثمار في قطاع المقاولات ومواد البناء والأعمال الاستشارية، ومن الواضح أن الدولة الاتحادية في بدايتها كانت ترغب - وبشكل ملح - في التعبير عن وجودها معمليا، في البداية عن طريق بناء العاصمة حديثة ومدن اقتصادية كبرى تنافس مدن المنطقة التي انطلقت نمو العدلة مبكرا. وبعد ذلك عن طريق نشر مبان موحدة لمؤسسات الدولة في كل هذه المدن: لتعكس وجود الوحدة السياسية في نفوس أبناء الإمارات وعقولهم.

٢-٢ - دور السياسة في معالجة الإمارات

هذا التسارع في عجلة البناء يمكن رؤية سياسية متسارعة لتشكيل البيئة المبنية الحديثة لدولة الاتحاد؛ فخلال تلك الفترة، مشاركة بما سبق تشكلت لدى ومستوطنات بشرية جديدة بوفرة متسارعة، وتحولت أطوار المدن والمناطق إلى مدن لمعظمها المباني المتعددة الأدوار، الأمر الذي وصفه أحد الكتاب الغربيين بأنه قد ظهر المظهر والحصد لدى الإداريين الغربيين^{١١٣}. فالرغبة في التعبير والتحديث والتخلص من آثار الماضي الموثق بالحرمان دفعت صناع القرار نحو سرعة التشييد، ويشير Alk إلى أن الرخاء الاقتصادي لم يفتح الفرصة لدراسة المشاريع الجديدة، وإنما كان التوجه قويا نحو نهج برامج عملية، حيث كان الوقت والسرعة هما المحفز^{١١٤}، ففي كثير من دول العالم الثالث كانت مشاريع التنمية تبحث عن التمويل على عكس دول الخليج، التي كانت الأموال فيها تبحث عن مشاريع التنمية^{١١٥}.

ولا أحد يمكن أن ينكر أن هذا التسارع في عملية البناء كان نتيجة للقرارات السياسية التي كانت تريد أن تؤكد دخول دولة الإمارات في معترك الحداثة مثل جاراتها الخليجية، التي سبقتها في هذا المجال، وكان الهدف هو اللحاق بها بل التقدم عليها، وهذا كان له تبعات واضحة على الهوية المعمارية والاجتماعية بشكل عام، فالنتيجة من عملية التحديث تلك ظهرت كتحول بصري شامل لتلك القرى البسيطة، ولكنه لم يتحول إلى تغير اجتماعي شامل، فما زال المجتمع الإماراتي محافظا على تقاليده - إلى حد كبير - خصوصا في تلك المستوطنات البعيدة عن المراكز الحضرية الكبيرة، ولعل هذا الوجد نوعا من التناقض بين التطور الفيزيائي

والتطور الاجتماعي، خصوصاً في الفترة المبكرة، وهذه إحدى مشاكل التنمية ليس فقط في دولة الإمارات العربية المتحدة بل في كل الدول العربية^{١٢}.

ويبدو أن النمو والتوسع في المناطق الحضرية كانا متصارعين لدرجة أنه خلال عامين أو ثلاثة تم تحقيق نمو عمراني هائل. الأمر الذي كان يتطلب إعادة النظر في مخططات التنمية الحضرية أو تعديلها أو تغييرها. ففي مدينة عجمان - مثلاً - لم يتم التقيد بمخطط المدينة الذي أُعِدَّ في منتصف السبعينيات بسبب النمو المتسارع للمدينة^{١٣}. وهو الأمر الذي أدى إلى أن مدناً بكاملها أُعيد تشكيلها لتواكب المتطلبات الجديدة للمدينة الإماراتية التي بدأت وظائفها تتحول من مدن ساحلية - تعتمد على الصيد والتجارة التقليدية - إلى مدن لها وظائف جديدة لم تألفها المدينة من قبل.

وقد كان التطور العمراني المفاجئ هو أبرز الآثار المادية لفترة اكتشاف النفط. فهذا التطور يتمثل في الانتقال المفاجئ والسريع من مساكن متواضعة وليدة البيئة الطبيعية إلى أبنية ضخمة هي ثمر الحضارة الغربية^{١٤}. كما ساهمت الهجرة الوافدة إلى الإمارات في تقليص نسبة الإماراتيين بالنسبة إلى عدد السكان على مر الزمن، وحيث إن نسبة العرب هي النسبة الأقل فهم من المستغرب ألا تحوي المدن الإماراتية عناصر تعكس الثقافة العربية، فالهجرة العالمية أوجدت مدناً عالمية^{١٥}. إذن تلك الفترة أوجعت نوعاً من الصراع الداخلي بين ماهو محلي وعربي، وبين ماهو غربي وحديث. هذا الصراع يُعتقد أنه كان مؤقّتاً ولم يستمر فترة طويلة. كون الرغبة في وجود توازن من نوع ما ظهرت في التطورات اللاحقة. حيث ظهرت قراءات كثيرة تناقش في شتى أصناف المدينة والعمرارة الإماراتية، وعدم تركها للانجراف نحو النمط الغربي بشكل كامل. ومع ذلك يحق لنا هنا أن نشاكل حول ما إذا كانت تلك الرغبة في التوازن حققت أهدافها وصنعت من المدينة الإماراتية بيئة عمرانية متوازنة أم لا. فالمدن الإماراتية ما زالت في حالة تشكل حتى يومنا هذا. وإن كانت هناك ملامح واضحة نحو التحديث العالمية أكثر من المحافظة على الروح العربية. ومع ذلك فإن السؤال يظل قائماً حتى تصل تلك المدن إلى حالة أكثر استقراراً.

٣ - بناء الدولة الحديثة: البدايات لتأسيس هوية معمارية وطنية

حتى يتحقق للدولة الحديثة بناء هوية وطنية وعمرانية جديدة، كان لا بد لها من تأسيس مؤسسات الحداثة تعنى بشكل خاص ببناء المدينة الإماراتية وصيغتها الوحيدة. ففي بداية تأسيس الدولة كانت الرغبة متنامية في البناء والتعمير. فمناطق الدولة يعمومها التفتت إلى البنية التحتية والمرافق العامة والبناني الخدمية. ونشر أرقام إحصاء سنة ١٩٦٨ (لم تنفيذ بواسطة السلطات البريطانية). إلى أن مساكن العريش (البنية من سقف التظليل) تمثل ١٠ ٪ من إجمالي المصنوع

التحدي: الهوية الجديدة وبناء الهوية الوطنية

المسكني، بينما بلغت نسبة السكان البنية من الطين حوالي 1.6 %¹، ومع الحاجة الملحة إلى البناء كانت الرغبة تتأجج بموائد مبيعات النفط، ورغبة حكام البلاد في التنمية والتعمير وسحب شواهد العمران.

ومع تأسيس الدولة الحديثة واستحداثات البنى الإدارية أسست وزارة الأشغال العامة والإسكان لتتولى مسؤولية البناء والتعمير للدولة الاتحادية، ضمن أهداف تأسيس وزارة الأشغال والإسكان سنة 1972 لتبني المباني التابعة للدولة الناشئة، وتصميم وإعداد وتنفيذ مشروعات الإسكان²، ومن أجل تحقيق هذه الأهداف فقد تمت الاستعانة بالاستشاريين العرب والأجانب العاملين في مجال التصميم والإشراف، للمساعدة في تصميم وإدارة مشروعات المباني للدولة الاتحادية، وهو ما يعد بداية فعلية لتأسيس هوية على المستوى الوطني، والوصول إلى المناطق النائية ودمجها داخل مجتمع الدولة الجديد.

وقد تميزت سنوات انطلاق الدولة الاتحادية في السبعينيات بالرغبة القوية والسريعة في البناء والتشيد، ومع هذه السرعة في التنمية العمرانية لم تكن هناك فرصة حقيقية للتخطيط لها ومراجعتها، وبالتالي فقد صاحب تلك التنمية بعض الملاحظات التي لم يكن ممكناً تصديدها كون الهيئة المبنية في الإمارات في تلك الفترة يعاد تشكيلها، وكان لباني وزارة الأشغال ظهور بصري وجغرافي وعددي في جميع مناطق الدولة³، فلباني الوزارة كانت تعكس سنة بعد سنة إنجازات الدولة الناشئة، وتمثل رسالة بصرية لنتائج مادية على أرض الدولة، وقد تكررت نعالج المباني السكنية والتعليمية والصحية في معظم مناطق الدولة، ويمكن القول إن هذه المباني يمكن تسميتها عمارة الإدارات الحكومية، حيث شُيّدت وأُدير تنفيذها بواسطة المؤسسات الحكومية، لتتكرر هذه المباني، في نطاق زمني قصيراً، وتعكس عمارة وطنية ترمز إلى إنجازات الدولة الناشئة، ويعتقد هذا أن نفوس سلطات المراقبة التي كانت تميز إمارات الساحل، حاولت الدولة الاتحادية تحقيقه بصرياً عن طريق «النموذج» Prototype، سواء في مباني الإسكان أو المباني التعليمية والصحية، وهي خطوة أولية مهمة لتحقيق فكرة الوحدة التي كانت ترقب القيادة السياسية في ترسيخها في نفوس أبناء الإمارات، وهو ما حقق نوعاً من الهوية البصرية الموحدة في المدن الإماراتية الرئيسية.

ويمكن محاولة فكرة استخدام العمارة كأداة للتواصل غير اللفظي بين الإدارة السياسية ومواطني الإمارات عن طريق تلك المحاولات المبكرة والمهمة، التي خطتها الدولة لترسيخ فكرة المواطنة عن طريق توظيف العمارة، فالمواطنة كفكرة لم تكن حاضرة في أذهان الناس حتى بداية تأسيس الدولة، ولا يمكن أن تتحقق فكرة المواطنة بمجرد تأسيس الدولة، بل يجب أن تكون هناك شواهد واضحة يراها الناس، ولا نقصد هنا أن تلك الشواهد هي فقط العمرانية، بل إن فكرة تأسيس نظام للتعليم والصحة واستكمال مؤسسات الدولة وما تطلبه ذلك من

إيجاد بني تحلية وفوقية هي التي أدت إلى ترسيخ فكرة المواطنة مبكرا، ومنها انطلقت المدينة الإماراتية إلى أفاق واسعة تعيشها في الوقت الحالي.

ويبدو أن الرغبة في التعبير عن الهوية الوطنية من خلال العمارة بشكل عام، والسكان بشكل خاص، تجلت في مرحلة السبعينيات بوضوح. فقد كانت السكان الحكومية هي السبعينيات تسمى مساكن شعبية (الشكل رقم 1)، والمباني التعليمية الأكثر حضورا في البيئة البنية غير الهادئة في تلك الفترة فقد كانت تلك البيئة في حالة تغير مستمر، حتى أنه يصعب علينا أن نقول إن أبناء الإمارات استطاعوا بناء ذاكرة لتلك البيئة، ولكنها كانت تجربة مهمة أشعرت الجميع بأن هناك دولة تعمل من أجلهم، وأن هناك مستقبلا واعدا ينتظرهم وينتظر أبنائهم. هذا الإحساس كانت له أهميته التاريخية، ليس فقط من الناحية السياسية بل وعلى العمارة. إذ إن بعض تلك الشواهد مازال فلما وبشكل جزئي من «أركيولوجية» المدينة الإماراتية. فعلى سبيل المثال، من المباني التعليمية كانت المدارس التي صممها الاستشاري العربي خطيب، وعلمي⁽³⁾، ورياض الأطفال المعماري جعفر طوقان⁽⁴⁾، وهي الأكثر حضورا من الناحية الكمية والهيكلية (الشكلان 2 و 3). ويبدو لنا هنا أن إنشاء مؤسسة مثل وزارة الأشغال دفع بفكرة المبنى الواحد والمتكرر إلى الانتشار في دولة الإمارات. وقد ساعد هذا في تعميق فكرة المبنى الواحد في المجتمع الإماراتي، وكان هذا هدفا بعد ذلك في بداية تأسيس الدولة.

ويجمل مبنى دائرة الهجرة والجنسية في دبي، وهو من المباني التي نفذتها الوزارة في عقد السبعينيات أهمية خاصة (الشكل رقم 4). فقد صمم المبنى بالطراز العربي البسيط، حيث تمت تغطية المداخل للوابواب الخارجية بمجموعة متراكبة من الشباب، كما تمت تغطية المداخل الرئيسية للمبنى بمجموعة من المقود بهدف إضفاء النهاية والفخامة على هذا النوع من المباني. كما قامت الوزارة بالإشراف على مشروع مبنى وزارة الخارجية. حيث تم اختيار التصميم المقدم من ثلاثة مكاتب استشارية إسبانية واستشاري عربي. وقد تميز التصميم بمحاولة التزاوج بين التراث المعماري الإسلامي والتراث الإسباني المتأثر بالعمارة الإسلامية⁽⁵⁾. وقد أعد قسم التصميم بالوزارة - في بداية عقد الثمانينيات - مقترح التصميم المعماري للمعهد الإسلامي في العين، حيث روعي في التصميم إبراز النمط المعماري الإسلامي (الشكل رقم 5). كل هذه المحاولات تعبر عن الرغبة في إيجاد نوع من التوازن داخل المدينة الإماراتية التي صارت تنمو وتتجه نحو الحداثة. كما أن اتقاد السياسي العام في تلك الفترة (وقد كان مناخا مشحونا بالفكر القومي) يدعم فكرة التوازن هذه لإبراز تنوع الثقافة العربية في مجالات متعددة من ضلعها العمارة.

ومع ذلك فإن ما ذكرناه يعبر عن المحاولات السائدة للتصميم المعماري في تلك الفترة، وهو محاولات مبكرة وغير واضحة المعالم، ولا تعبر عن اتجاهات معمارية واضحة، سوى كونها

المسألة: الهوية الوطنية وبناء الهوية الوطنية

ساهمت في تأكيد الهوية الوطنية أو لم تساهم، فقد كانت تلك الثباتي مرتبطة بوزارة الأشغال العامة التي قامت بتصميمها وتنفيذها - ويلاحظ تباين الاتجاهات في تصميم أبنية الوزارة خلال عقد السبعينيات، فمن عمارة تعكس العمارة المحلية بوظيفتها واستخدماتها لمواد البناء الحديثة وخطوطها المستقيمة، إلى مبان تبرز المزج بين استخدامات عناصر العمارة المحلية من أبنية داخلية (مبنى النادي الرياضي - الشكل رقم 6)، وعناصر معمارية في واجهات المباني، إلى عمارة تركز على أسلوب التشييد والبناء وسرعة التنفيذ والاقتصاد. خليط من الاتجاهات المعمارية كانت حاضرة لتعكس ألوان الطوف الذي تميزت به تلك الفترة من المدارس المعمارية، التي كان ينتمي إليها المعماريون والمهندسون القادمون من بلاد شتى.

لقد أصبح تصميم المباني من خلال أجهزة المؤسسات الحكومية، التي تشكلت أجهزتها البشرية من معماريين ومصممين وهنئين من كوادر بشرية عربية في معظمها - هذه الكوادر البشرية نقلت إلى الإمارات نظمها وإجراءاتها، وصنعت بيئة إجرائية شكلت إدارة المشاريع الحكومية منذ بدايتها في الإمارات في السبعينيات من القرن العشرين. كما أن رغبة الإجراءات وتنظيمها، وبقاء الأفراد في مناصبهم الحكومية فترات زمنية طويلة ساهمت في إيجاد نمطية في تصاميم المباني الحكومية، وكان هذا جلباً في مباني السبعينيات والتسعينيات، في كل من مباني وزارة الأشغال الاتحادية ووزارة الأشغال في أبوظبي. فيبروهرطانية الدوائر الحكومية، وما نتج من تشكل جهاز تكتوهرطاني، وما تبعه من إجراءات إدارية وتعدد ميوزانات محددة لمشايير - إضافة إلى الرغبة في سرعة إنجاز المشاريع من أصحاب القرار حدثت من تنوع المباني الحكومية، ولم يعد المعماريون العاملون في الدوائر الحكومية مجالاً للخروج من دائرة الرتابة، وهو ما يجعلنا نطلق على عمارة تلك الفترة «العمارة البيروهرطانية»، وهي عمارة مهمة ساهمت بشكل واضح في تأكيد مفهوم الدولة ضد المواطن الإماراتي - وصنعت لديه حساً متزايداً بالوطنية، وإن كانت من الناحية الفنية المعمارية تعطي عمارة فبروهرطانية، عدداً غير قليل من المعماريين الإماراتيين وغيرهم إلى هجرة الدوائر الحكومية وتأسيس مكاتب استشارية لهم، وهو ما يحسب لها من وجهة نظرتنا الشطعية: إلا أن هذا الاستقلال المبكر لبعض المعماريين الإماراتيين أوجد بيئة مهنية أطلت في التطور السريع، وصنعت معماريين إماراتيين مشهورين بعد ذلك.

ويبدو أن بروز مؤسسة مثل وزارة الأشغال في بداية تأسيس الدولة، يحكم دورها البارز في تأكيد الهوية الوطنية من الناحية العمرانية، كان مصدراً جاذباً للعديد من المعماريين المحليين، الذين ساهموا في دفع الوزارة كي تتبنى مشاريع ذات نكهة محلية صرفة، من هؤلاء المعماري أحمد الرستماني، الذي يعد من أوائل المعماريين الإماراتيين الذين نادوا

بالعودة إلى التقليدية واستخدام التراث العمراني المحلي كمصدر للعمارة الحاضرة، ويعتبر الرسماني، الذي التحق بوزارة الأشغال سنة ١٩٧٦ من الداعين إلى إحياء العمارة الخليجية بشكل عام. والعمارة التقليدية في الإمارات بشكل خاص. ويمثل مجموع محاكم مدينة العين أهم أعمال الرسماني في نهاية السبعينيات. إضافة إلى مباني للراكز الثقافية ونادي رأس الخيمة خلال عمله بوزارة الأشغال. وقد ساهمت عمارة الرسماني في تلك الفترة في «صقلية» العمارة الإماراتية ودفعتها إلى أفاق محلية كانت بحاجة إليها في ظل التسارع الحضاري، الذي كانت تعيشه المدينة الإماراتية.

وبشكل عام فإن مباني الوزارة السبعة من قبل معماريها اتسمت بالاستخدام المكثف للعنصر الطرسماني كنظام إنشائي، وكانت أسيرة لاستخدامات اللياسة الخرسانية والأصباغ كمورد للتشطيب. وقد يبرز هذا الاستخدام مراحلا تغطيها الكلفة التي دائما ما تقوض على مشاريع الدولة بهدف بناء عدد أكبر بكلفة أقل. كما قد يرجع السبب - كذلك - إلى شيوع بيروقراطية القرار التي تعجز مؤسسات القطاع العام، مما حد من روح الابتكار والتجديد. ويبدو أن تلك الفترة اتسمت بالإنتاج الكمي للمباني Mass Production على حساب جودة العمارة، وبالتالي لم تساهم تلك المباني في تأكيد هوية معمارية متماسكة وقادرة على الاستثمار، بقدر ما أكدت الحاجة الوظيفية لعند كبير من المباني كي تستوعب مؤسسات الدولة القطاعية، التي ساهمت في تشكيل الهوية الوطنية بشكل أو بآخر. لذلك فإنه يجب علينا أن نتوقف بين وجود هوية معمارية وهوية وطنية، فهي ليستا أن الحواجز المعمارية المبكوة للمدينة الإماراتية ساهمت في تحقيق الهوية الوطنية أكثر من كونها عمارة ذات قيمة ثقافية وقيمة كبيرة تعكس هوية ارتكزت عليها صورة المدينة المعاصرة في الإمارات. ولعل هذا يمثل مازقا ثقافيا وقعت فيه أغلب المدن العربية، ولكنه في حالة المدينة الإماراتية كان أقل تأثيرا، كون دولة الإمارات كانت تعكس القدرة على اتخاذ قرار التغيير، وهو ما حدث فعلا بعد ذلك عندما تغير كثير من القرارات العمرانية، وتبدلت صورة المدينة الإماراتية بشكل كامل. ومع ذلك فيجب أن نذكر أن كثيرا من المراكزات التخطيطية - التي وضعت في تلك الفترة - كانت ومازالت ذات تأثير كبير في روح المكان الذي شكل المدن المعاصرة في الإمارات.

٤ - محاولات مبكرة للموازنة بين الهوية الوطنية والمحلية

في واقع الأمر تمثل مدن الإمارات تجارب مختلفة عبرت كل منها عن الهوية الوطنية وهويتها الخاصة بأسلوب مختلف. ويبدو لنا أن الوضع السياسي قبل تأسيس الدولة لم يكن يسمح كي تظهر هذه المدن بالصورة التي كانت تتمتعها نفسها، على أن هذا الأمر لم يستمر طويلا، إذ إن بعد العام ١٩٧٠ كتب تاريخ جديد للمدينة الإماراتية، يتميز بوجود تناقض حاد، ليس فقط بين الإمارات

تشكيل المدينة الحديثة بين الهوية الوطنية

(المدن) التقليدية التي كانت تشكل الساحل المتصالح، بل بين تلك الإمارات ومدن الخليج العربي بشكل عام. وفي رأينا أن البدايات المبكرة التي صنعت هذا التفاض مهمة جداً، وتتطلب تسليط الضوء لأنها صنعت شخصية المدينة الإماراتية والخليجية في الوقت الراهن. إذ غالباً ما يحدث التفاض نوعاً من التشابه في خصائص المدن، وهو ما حدث في الوقت الراهن، عندما بدأت المدينة الخليجية بشكل عام تتجه نحو الكونية، وتجعل من نفسها مراكز اقتصادية إقليمية.

وسوف نستعرض هنا تجارب بعض المدن الإماراتية الرئيسية في تلك الفترة، كي نرى أوجه الشبه والاختلاف بينها. لأن المدينة الإماراتية - وإن كانت ضمن إطار اتحادي يسمى إلى تأكيد الهوية الوطنية والدولة الموحدة، إلا أن كلا منها كانت لها خصوصيتها وتجاربها الخاصة بها، كما أن لها أنظمتها وقوانينها التي جعلتها في حالة مرونة كبيرة ضمن الإطار الاتحادي. وإذا كنا في الممارسة نبحث عن مفهوم «التنوع» في إطار الوحدة، فإن التجربة الإماراتية سياسياً يمكن أن تحقق هذه الفكرة، فقد كان وما زال هناك تنوع كبير لكل إمارة ضمن إطار وحدة الدولة، ولعل من المناسب هنا أن نبحث في الكيفية التي حدثت بها نوع من الملائمة بين الهوية المعمارية لكل إمارة والهوية الوطنية بشكل عام.

3-1- في مملكة البحرين بين هوية محلية

في عقد الستينيات كان لشكل البيئة الحضرية في دبي (الشكل رقم ٧)، كما كانت الحال في بقية مدن الدولة الأخرى، يمثل منعكساً بارزاً في إعادة تشكيل البيئة الحضرية الإماراتية. ففي هذه الفترة كانت نهاية انحصار البيئة الحضرية التقليدية، وبداية تشكيل البيئة الحضرية الواحدة. فمن الأهمية الإشارة هنا إلى أن ملاح هذه الفترة طلت فيها بعد مؤثرة في تشكيل البيئة الحضرية الإماراتية حتى وقتنا الحاضر. وبمعتبر مخططات التنمية التطويرية كمدلة دبي، الممد بواسطة الاستشاري «جون هاريس» من لوائح الدراسات التخطيطية التي سلطت الضوء على مسببات التحول في البيئة الحضرية في مدينة دبي في نهاية الستينيات^(١). ولطخص تقرير هاريس مسببات التحول فيما يلي:

● تشير الأرقام إلى أن نصف السكان في إمارة دبي - طبقاً لإحصاء ١٩٦٨، مبنية من سبع الخليل (برسنت) والطين، مما أفسح في المجال لانتشار المباني المبنية من الطابوق الخزفاني.

● الاستخدام المزدوج للأراضي في المناطق القديمة في كل من بر دبي وملاحتها الخاصة، وإزدياد الطلب على المباني التجارية والمكتبية والسكنية أدى إلى قيام ملاك هذه الأراضي، وبصورة متسارعة، بناء مبان متعددة الأدوار بهدف الاستثمار العقاري.

● في المناطق الجديدة المحيطة بالمناطق القديمة تزايد الطلب على الشقق السكنية مما أدى - كذلك - إلى التوجه إلى تعبير مبان متعددة الأدوار.

- منطقة جيميرا أخذت نموذج مناطق السكنية للفئات المتوسطة الدخل، وقد كان سكن حاكم دبي في ذلك الوقت موزعاً للأخوين في التعمير.
- توصي دراسة الاستشاري هارس بعدة توصيات أهمها:
 - أهمية الحفاظ على البيئة المحلية التقليدية وتكاملها مع المباني الجديدة. فهناك خطر طاهر في معظم المدن سريعة النمو، حيث إن الوقت لا يسمح بالاندماج والتكامل بين ما هو موجود من بيئات محلية والمباني الجديدة، ولتحقيق التكامل هناك حاجة إلى الحفاظ على أفضل المباني القديمة كجزء من دورة الحياة.
 - أهمية استطلاص الدروس من العمارة المحلية بما يخص تنوع الفراغات بين المساكن، الأمر الذي أوجد هوية متميزة لكل مجموعة من السكان. وكذلك العلاجات المناخية لهذه الفراغات. وقد أكدت الدراسة على ألا تكون نسب الفراغات بين المساكن مثبوتة، وأن يكون عرض الشوارع محدوداً، الأمر الذي لم يؤخذ بعين الاعتبار بعد ذلك في تخطيط المناطق السكنية.
- التأكيد على أهمية إيجاد مخطط شمولي بحسري للتكوينات العمرانية من حيث ربط الارتباطات المباني بتشكيل الكتلة العمرانية.
- خيارات التنمية العمرانية المستقبلية بالتركيز على مباني الحكومة (المركز الإداري)، تطوير البستكية، الواجهة البحرية لسوق دبي وديرة ومنطقة السفارات.
- وعلى الرغم من إمارة إقترح هارس العديد من التوصيات وطرائق التنمية، فإنه يترجم العديد منها إلى أرض الواقع. فمثلاً على الرغم من اقتراح الحفاظ على المباني التقليدية في بداية السبعينيات فإن المبادرة الأولى للحفاظ على المباني القديمة كانت ١٩٨١ بقرار ترميم بيت الشيخ سعيد، كما أن التوصية بالحفاظ على البيئة العمرانية التقليدية كان من الصعب تنفيذها في فترة الطفرة، ففي تلك الفترة كان الاتجاه قوياً نحو الأخذ بوسائل التقدم، وهو ما أكدته "Amos"، الذي قال إن الحفاظ على منطقة البستكية في دبي مثلاً كان يواجه تحدياً فرضه ثوبان لإعادة تعمير المنطقة، ففي نوفمبر ١٩٧٥ تبني المجلس البلدي توجيهاً لإعادة تطوير منطقة البستكية، الأمر الذي يعني هدم المباني القائمة، فقد تم منح تراخيص لبناء مباني متعددة الأرواق^(١١). ويذكر Pegg، أن صناع القرار كانوا إلى حد كبير يتبنون اتجاهات مغايرة نحو الحفاظ على البيئة المحلية التقليدية خاصة مع توافر الأموال من عوائد البترول، فالرغبة كانت قوية نحو إلغاء رموز الفخر والتخلف، إضافة إلى العمل على توفير متطلبات الحياة المعاصرة في المدينة الناشئة، بهدف جذب رجال الأعمال والاستثمارات الجديدة، هذا بدوره كان أحد العوامل التي ساهمت في التضحية بجزء كبير من البيئة التقليدية في المدينة القديمة^(١٢).

وقد أشار التقرير مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي سنة ١٩٩٨ إلى أن التغيرات التي تعرضت لها الإمارة منذ إعداد هذا المخطط (تقرير هارس) كانت كبيرة، لدرجة أن مخطط هارس لم يخطط لها ولم يتمكن من استيعابها. ونتيجة لذلك تجاوز نمو الإمارة خلال السبعينيات والثمانينيات حدود مخطط هارس، وأصبح التخطيط يواجه من قوى السوق أكثر مما يواجه من المخطط، مما أدى إلى التصاف النمو بعدم الشمولية^{١٣١}. فقد حدد المخطط قيوداً لارتفاعات المباني التي حددت بتمسة طوابق، إلا أنه مع بداية السبعينيات كان من الصعب الالتزام باشتراطات المخطط، حيث تجاوزت المباني الطوابق التسعة^{١٣٢}.

وينظر Page إلى أن مخطط هارس قد أشغل عدة نقاط، عندما اقترح المخطط العمراني لدبي، منها: فرض النظام الشبكي للطرق على المدينة القديمة، مما ساعد على زيادة المرور العابر إلى المنطقة، التي كانت يهيئها العمرانية أصلاً موجهة نحو المشاة، خاصة مع زيادة المضاربات بالأراضي في المدينة القديمة. كما شجع المخطط استخدام الأراضي المستصلحة على جانب الخور في تشييد مباني متعددة الأدوار، مما عزز المنطقة القديمة من الخور. بالإضافة إلى أن اقترح المنطقة الصناعية بين الخور والمطار حداً من استخدام جانب مهم من الخور في امتداد المنطقة على الواجهة البحرية، وإمكان تطوير جوانب ترفيهية على الخور^{١٣٣}.

كما يرى Brown أن المدينة - باستثناء المنطقة المركزية - قد وجهت نحو استخدام المركبات، فمخطط هارس قد فرض الطرق والدورات لتخطيط المدينة والتوسع في هذا الاتجاه نحو الصحراء المجاورة^{١٣٤}. فمع التخطيط الشبكي للشوارع كان هناك ما يقارب أربعين دوراً، بحيث وُفقت كميات تقاطع مروري. هذا الاتجاه التخطيطي بدوره أنتج نمطاً تقليدياً جامداً^{١٣٥}. ومن الممكن الإشارة إلى أن طفرة البناء في مدينة دبي خلال نهاية الستينيات والسبعينيات قد أعادت تشكيل البيئة المبنية، خاصة في قلب المنطقة التجارية في ديرة وشفة خور دبي في المنطقة نفسها. ويخلص مخطط التنمية الشامل لإمارة دبي وصفاً للبيئة المبنية، حيث يشير إلى أن الخور هو الحيز الحضري الأكثر تطيداً والأكثر جاذبية. فالطراز المعماري الحالي الذي اقترح المنطقة المركزية حل محل جزء كبير من المباني القديمة، وشكل المنظر العام الجديد لجانب ديرة من الخور، الذي هو بمثابة ستر من المباني البيضاء اللون، من العمارات السكنية والفنادق والمصارف والمباني المكتبية المتعددة الطوابق. وهذه المباني ذات الطابع العمودي والحالية من الزركشة تشكل منظراً فريداً بشكل منحني ضلعاً أبيض يتبع ضفة الخور. ويبقى الخور العنصر القوي الذي يؤمن التماسك البصري للمركز. ومع هذا التشكيل الجديد لضفة خور دبي نجد الخور يميل ضلعاً إلى ضفة تحوي المباني العمودية، وضفة بر دبي ذات المباني التقليدية^{١٣٦}.

ويؤكد Brown أن المباني الجديدة، خاصة التجارية، خلت من التميز، فمن الملاحظ أن المباني على ضفة خور دبي خلت من التميز المعماري الذي يشكل بيئة عمرانية متميزة¹²¹. كما كانت محاولة الجمع بين السوق التقليدي والمباني التجارية غير ناجحة، فهي سوق ديرة للذهب لم يثبت بناء مبان متعددة حديثة وبدلاً ناجحاً للتجار للسوق التقليدي القطعي. حيث فضل العديد من التجار البقاء في أماكنهم القديمة؛ لثبت مكانة الجذب التي يتمتع بها السوق القديم¹²². وفي محاولة لتعزيز مكانة السوق القديم قامت بلدية دبي - فيما بعد - بتطوير المكان، بتحويل طرق السيارات إلى ممر للمشاة والمطبخ، لتعبد التأكيد على أهمية السوق التقليدي في تنمية الأعمال التجارية في المنطقة. والتي تعتبر في جزء منها محاولة لتصحيح المفهوم يخلق طرق السيارات في المنطقة القديمة، بتأكيد مفهوم المشاة في المنطقة القديمة. وتظهر لنا هنا هذه الرقعة الجامحة لدى مدينة دبي كي تكون مدينة كوتية ذات بعد اقتصادي وسياسي كبير، فيبعد تأسيس الدولة أصبح بإمكان مدينة مثل دبي القيام بعمل هذا الدور في ظل الأمن والاستقرار والتكامل مع الإمارات الجارة، خصوصاً أبوظبي، مما جعل تسارع النمو منذ السبعينيات بشكل طاهرة لا يمكن تجاوزها.

٤-٢- أبو ظبي يحققها بتأسياساً ومعماري

في أبوظبي الأمر أشبه بمشهد من فيلم، فالمدينة تنبأ من العدم لتخلق طريقها للصبح مدينة عصرية، كما وصف ذلك رجل الأعمال الإماراتي محمد الفهيم في كتابه «من النخل إلى النفط» - قصة أبوظبي - حيث يفاخر الكاتب نشأة المدينة في نهاية منتصف السبعينيات من القرن العشرين وبداية هترات التطور، بعد تولي الشيخ زايد بن سلطان مقاليد الحكم في إمارة أبوظبي سنة ١٩٦٦¹²³. ويصف «كاستيلو» في كتابه التضرع في الشرق الأوسط المدينة بأنها مدينة ذات مازكة تجارية جديدة brand new city¹²⁴. ويراهم «بوت مان» في مجلة National Geographic سنة ١٩٧٥ على أنها «مدينة اللحظة instant city»¹²⁵. وبالتأكيد فإن تعليق بوت مان كان يصف جزءاً من تطور المدينة خلال منتصف السبعينيات فقط، من دون استكمال الأجزاء المتلاحقة من تكوين المدينة. أما مجلة Architecture Review فتصف المدينة في منتصف السبعينيات بأنها موقع بناء كبير¹²⁶. وأبو ظبي بالنسبة إلى Urwin فهي مدينة عالمية¹²⁷.

ويذكر بدر عبداللّك في كتابه «أبوظبي» - ذاكرة مدينة» أن المباني في أبوظبي جاءت مع مضامين متعددة الأنواع عالمياً، حتى بدت العمارات للبصر لوحة جميلة تتناغم وتتناسق على رغم إرضاعها وتاريخها¹²⁸. ويقول «ويلفرد ثيسجر» اللقب ب«بارك بن لندن» في مقدمة كتابه «رمال الصحراء» المترجم إلى العربية بأنه عندما عاد إلى الإمارات للمرة الأولى العام ١٩٧٧، بعد أن غادر المنطقة في ١٩٥٠، تملكه الامتناع وخيبة الأمل بسبب التغيرات التي أحدثها اكتشاف

وإنتاج النفط... وهي أبوظبي رأيت الأبنية الشاهقة ومصافي النفط تحتل ما كان في الماضي صحراء خالية، فخلل إلى أن المدينة ترمز إلى كل ما كنت أشر منه، وتطرح بما تبقى من أحلامي في العودة إلى الجزيرة العربية^{١٢١}. ووصف «مصباه» المدن الكبرى في الإمارات بأنها تشهد حركة عمرانية مصالحة، كانتها في ميثاق مستبدي مع الزمن^{١٢٢}. وبالتأكيد فإن المراقب لتطور مدينة أبوظبي يجد اختلافًا في البيئة المبنية والبصرية غير مسبوق في تاريخ التطور وعمليات التحديث التي تمر بها المدن عبر العصور - فخلال الفترة من منتصف الستينيات من القرن العشرين وحتى اللحظة مازالت معالم المدينة في تغير مستمر (الشكلان ٨ و ٩).

يعتبر الاستشاريون «أرابيكون» ثاني استشاري أوكلت إليه مهمة تخطيط مدينة أبوظبي سنة ١٩٦٦ بعد الاستشاري الإنجليزي «هالكرو»^{١٢٣}. فقد عمل الاستشاريون «أرابيكون» مخطط هالكرو في ضوء المستجدات التي ظهرت منذ إعداد المخطط الأول سنة ١٩٦٢. كما أعدوا (الاستشاريون «أرابيكون») الخطط التفصيلية للمناطق السكنية. ويعتبر تغيير شبكة الشوارع إلى النظام الشبكي المتعامد من نظام الاتعنامات المقترح بواسطة هالكرو أهم ملامح التغيير لمدينة أبوظبي، التي قام بها الاستشاريون «أرابيكون». وفي سنة ١٩٦٧ تبنّى المهندس الهباني «مقاعهاشي» بوظيفة كبير مخططي المدن لتولي مهام تخطيط المدن. وفي سنة ١٩٦٨ أيد المخطط الإرشادي لمدينة أبوظبي على يد المخطط العربي الدكتور عبدالرحمن مخلوف^{١٢٤}. وقد قدر عدد سكان المدينة الذي سيستوعب بـ ٢٥٠ ألف نسمة، وبالتالي أعيد تخطيط مشروعات البنية التحتية والمباني على هذا الأسس، كما أصبحت عناصر التكوين الأولى للمنطقة المركزية، حيث خدمت امتدادات المباني من ٦ إلى ٨ أحياء. وخدمت مواقع الأسواق الأربعة وحديقة العاصمة والجمع الثقافي حول قصر الحصن. وكانت هذه المباني بداية تكوين مركز المدينة العاصمة في بداية السبعينيات.

وقد تكاملت ملامح التشكيل الحضري للمدينة مع دعوة عدد من الاستشاريين لتصميم الأبنية الهمة في المدينة في نهاية السبعينيات. وقد كان الهدف من تكليف الاستشاريين بهذه المشاريع هو الحد من تضخم الجهاز الحكومي. فقد كلف معماريون عرب واستشاريون عالميون بتصميم المباني الرئيسية في مدينة أبوظبي، مثل مدحت المطروب، الذي صمم مساكن المواطنين، والدكتور سيد كريم الذي صمم قصر القل وحيات وبنيات الخالدية. والمهندس علي نايف سمود، الذي صمم هيلات كبار المسؤولين. والمهندس هشام الحسيني الذي صمم المسجد الكبير. والكسندر رجب، الذي كلف بالعمل استشاريا للمباني. وكانت مدحت المطروب الذي وضع تصميم مطار أبوظبي الدولي. كما شرع البناء في مبنى السوق المركزي للدكتور عبدالرحمن مخلوف الذي اعتمد فكرة تصميمه على حركة المشاة الداخلية ووجود ممرات مظللة تنهي إلى ساحات تعود إلى الأذهان ملامح الفراغات في المدينة العربية الإسلامية (الشكلان ١٠ و ١١)^{١٢٥}.

وقد ارتبط تشكيل هذه الأبنية بالتكوين العمراني والبصري لمدينة أبوظبي في نهاية العشرينيات وبداية السبعينيات، خاصة مبنى المطار وقصر المثل لأرلباطهما ببداية تأسيس الدولة وأنشطة رئيس الدولة. فقصير المثل كان يؤكد عبارة حديثة متجنية نحو التقديرية، نتيجة للمد القومي في ذلك الوقت، من خلال استخدام عناصر من العمارة الإسلامية (الشكل رقم 12). وقد كان هذا الاتجاه سائدا في الخمسينيات والستينيات في كثير من المدن العربية. وقد تآكدت المدن الإماراتية بهذا الاتجاه أولا، كون كثير من المعماريين العرب المنظرين بهذا الاتجاه وجدوا فرصة في المدينة الإماراتية للتعبير عن مفهوم القومية والوحدة العربية. ومن جهة أخرى كان للمواقف الوحدوية للشيوخ زايد، برحمته الله، دور كبير في انتشار مثل هذا الاتجاه، خصوصا على مستوى الرموز المعمارية ذات البعد السياسي.

فمع تولي صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، برحمته الله، الحكم في إمارة أبوظبي سنة 1966، تعاطف الاهتمام بإضفاء الطابع العربي الإسلامي على المباني الحكومية. ويشير الدكتور مخلوف، الذي عمل مديرا لتخطيط المدن بأبوظبي من سنة 1968 إلى 1976، إلى أن من مبادئ الشيخ زايد، التي شكلت مدينة أبوظبي، هو إظهار الشخصية العربية الإسلامية البلاء في التصميم المعماري للمباني العامة والخاصة¹². وللشيخ زايد دور معين في العمارة، مستمد من الفن المعماري الإسلامي، حيث كان يحرص على إحياء النمط الإسلامي في التصميم للعناصر، كالأقواس التي تظهر في الكثير من مباني أبوظبي¹³.

وقد أسست دائرة الأشغال العامة في أبوظبي سنة 1966، القيام بمسؤولية بناء المرافق والخدمات والمباني الحكومية في إمارة أبوظبي. ومع بداية تأسيس الدوائر المحلية في أبوظبي كانت هناك نغمة في الكوادر المحلية القدرية والمؤهلة في مجال العمارة والهندسة والبناء، وكانت الحاجة ملحة إلى توظيف الخبرات العربية والأجنبية. فدائرة الأشغال في أبوظبي - في بداية تأسيسها - كانت تدار بواسطة الاستشاري الإنجليزي (أرابيكون) (Arabicon) بالتعاون مع د. آلن جرانث Aln Grant استشاريا هندسيا، وجورج و ديفيد، معماریا George and Davies¹⁴.

وتظهر مشاريع دائرة الأشغال في مطلع السبعينيات من اتاحة البصرية عمارة ذات اتجاهين معماريين: الأول مرتبط باستخدام العناصر المحلية والإسلامية في الواجهات، والآخر يمثل تيار العمارة العالمية. فعمارة المساكن الحكومية كانت تعكس الاتجاه الأول، حيث استخدام العقود الدائرية والكولسترا. ويظهر هذا الاتجاه في مشروع 5 آلاف مسكن للاستشاري Remond-Sauti-Ice Rome and Abu Dhabi. حيث حددت فترة تنفيذ المشروع بـ 20 شهرا، كما أن مشروع 2000 مسكن للاستشاري نفسه يعمل الاتجاه المعماري نفسه في التشكيل البصري، إضافة إلى عناصر من العمارة المحلية في أسوار المساكن (انظر الشكل رقم 10). وقد اعتمدت تقنية بناء المشروع على الخرسانة الجاهزة بهدف إنتاج مسكنين في اليوم الواحد¹⁵.

أما مبنى المعهد الإسلامي بالعين للاستشاري الدكتور جلال مؤمن (مهندسون استشاريون) فيعتبر من المباني التي تمثل معلما بارزا في مدينة العين (الشكل رقم 12). ويعكس المبنى الطابع العربي الإسلامي بما يحويه من زخارف ونقوش وخطوط. وهذا المبنى الذي استخدم كأحد أبنية جامعة الإمارات الصف كذلك باستخدام الألفية الداخلية، وزُيِّنت المبنى بعمارات مشاة مظلة، كما اشتمل المبنى على أقبية وفتاب وأسقف مكمرة قروية ومزودة للتخفيف من حدة الحرارة، ولم التركيز على إظهار كتلة المسجد مع ارتفاع المآذن، بحيث يكون هو الرمز المسيطر على التكوين المعماري لمبنى المعهد⁽¹²⁾. وكذلك يمكن أن نرى برج الساعة في أبوظبي والعين للاستشاري العربي جلال مؤمن، الذي يعمل رموزا من البوثة المحلية باستخدامه مجسم الصقر العربي⁽¹³⁾. فالبرج يعمل ساعة ذات أربعة وجوه، ويعلو الساعة صقر من المعدن فخر القابل للصدأ، والذي يمثل شعار دولة الإمارات⁽¹⁴⁾.

الاتجاه الأخير لمباني دائرة الأشغال في فترة السبعينيات، الذي يمثل العمارة المالية، انمكس في العديد من المباني الحكومية، أهمها مباني المدارس ومستشفى الشاطئ لميزت مدارس السبعينيات والاستخدام الواضح للعناصر الإنشائية، الذي انمكس على التشكيل البصري للمباني إضافة إلى الخطوط العمودية والمستقيمة في الواجهات، ويبدو أن هذا الاتجاه كان في حالة من التناقص والهبوط على الصورة البصرية للمدينة الإماراتية، فأغلب المباني القديمة الطاولي في تلك الفترة، التي بدأت تنقر هوية أبوظبي، كانت المبرر من هذا الاتجاه الذي يعكس الحدادة أكثر من غيرها.

5- ملامح الهوية الوطنية في عمارة المدينة الإماراتية

من خلال قراة تجربة مدينتي دبي وأبوظبي في العقد الأول لتأسيس الدولة يمكن ملاحظة أن ملامح الهوية الوطنية كانت تعتمد بشكل كبير على بناء مدن ذات قيمة رمزية من الناحية السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى قدرتها الاقتصادية. المدينة الإماراتية في تلك الفترة حاولت أن تعبر عن الهوية الاتحادية، لكن في الوقت نفسه كانت مشغولة بنفسها، أي أن الاستقلالية الاقتصادية والتنظيمية، التي كانت تتمتع كل إمارة بها، أتلحت الفرصة كاملة كي تعبر كل مدينة عن الهوية الوطنية الاتحادية بالأسلوب الذي يناسب ظروف الإمارة. ومع ذلك فعن لا نستطيع أن ننسى «عمارة المؤسسات والإدارات الحكومية» و«برامج الإسكان الشعبي» التي صممت الهوية الوطنية بشكل عام، ويمكن أن نؤكد مجموعة من العوامل التي صنعت ملامح الهوية الوطنية الجديدة في عمارة المدينة الإماراتية في تلك الفترة.

٥-١ - التمدد العمراني ومفهوم المدينة الحديثة

لعل أول ما يلفت النظر هو تحول المدن الإماراتية الرئيسية إلى مواقع كبيرة البناء بعد تأسيس الدولة مباشرة، ويبدو أن الاستقرار السياسي والرغبة في بناء رموز بصورية للدولة - خصوصاً مع البهيمومة الاقتصادية بعد طفرة النفط عام ١٩٧٢ - مكنت الدولة الجديدة والإمارات التي تشكل منها من المضي إلى بناء عمارة حديثة وسريعة. وعلى الرغم من أنه كان هناك تباين بصري وتخطيطي في المدن الرئيسية؛ نتيجة للتباين القانوني والتخطيطي لكل إمارة، فإننا نستطيع تمييز أوجه الشبه في أسلوب وسرعة بناء المدينة الحديثة في الإمارات بمساعد في ذلك - كما ذكرنا سابقاً - عمارة المؤسسات الاتحادية والمباني العامة والسكنية التي قمتها الدولة للمواطنين الإماراتيين.

٥-٢ - صعود الطبقة البورجوازية وتكوين المدينة

لعل أول تأثير للعمارة الحديثة، وتعمد المدن الإماراتية، واعتماد اقتصاد السوق كمتاح عمل في الدولة الاتحادية الجديدة هو صعود الطبقة البورجوازية في المدن الرئيسية، فعلى رغم أنه كان هناك طيف من التجار في المدن التقليدية فإن أولئك كفوا ضمن للمناخ الاجتماعي المساند، ولم يكن لهم ملامح للانفراد والاستقلال بمناطق ذات خصوصية داخل المدينة، فقد كان القناع السياسي في ذلك الوقت لا يشجع على ذلك، ولكن مع تأسيس الدولة أصبحت هذه الطبقة إلى الانفراد بمناطق محددة في المدينة (الجديدة في دبي على سبيل المثال)، وأحدثت تحولاً كبيراً في مفهوم المدينة، بل إنها كانت سبب رئيساً في هجرة المدينة القديمة وتركها بلا هيكل، فتمت كانت تلك الطبقة غير متقاربة بالمدينة القديمة، وترى أنها تمثل حيلة الفهر والحر والنجاة بها، ففجأ إلى الانتقال لمناطق جديدة وترك المدينة القديمة للمبشرين الفتيحة والمعاملة الواحدة بعد ذلك، ومن الواضح أن هذا التحول أحدث تغييراً كبيراً على مستوى المجتمع الإماراتي، الذي بدأ يشعر بقيمة «الهوية الوطنية» التي انماحت له استقراراً سياسياً واقتصادياً، وفتحت له أبواب التعليم، وحصلت من مستوى الحياة بشكل عام، وانعكس ذلك على المدينة الإماراتية في ذلك الوقت بشكل واضح.

٥-٣ - ١٩٧٥ عمارة مهجولة لهوية وطنية جديدة

ولعل النقطة الأخيرة التي يمكن ملاحظتها حول العمارة الإماراتية، في تلك الفترة، ودورها في تجسيد الهوية الوطنية الاتحادية، هي ذلك التباين في الصور البصرية التي تبنتها المدن الإماراتية، فمن طرز حديثة جداً، إلى نماذج تعتمد على اكتشاف البيئة المحلية، إلى عمارة رمزية تعاقبية (برج الساعة في أبوظبي واعتماده على صورة الرمز الاتحادي «الصقر»)، والذي تراء هذا أن العمارة الإماراتية في تلك الحقبة كانت مهجولة بشكل لافت للنظر، كون كل إمارة كانت تحظى بمرئونة كبيرة في تشكيل صورة الحدائق، لكنها جميعاً كانت تلتقي في الرغبة في تأكيد هوية الدولة الاتحادية الحديثة، التنامية اقتصادياً واجتماعياً في المنطقة.

٦- العمارة الإماراتية وما تشكله الهوية الوطنية

يبدو أن إشكالية العمارة والسياسية في دولة الإمارات العربية المتحدة شكلت حواراً بينها جميع الفجاءة السياسية ومواطني دولة الإمارات، من خلال تأكيد فكرة الانتماء إلى دولة واحدة، والتي كانت فكرة جديدة على الناس وتحتاج إلى الكثير من العمل لترسيخها في النفوس قبل المقول. لقد استخدمت العمارة أولاً - ومن خلال الثباتي المتكررة - كإداة تواصل بصري بين الحلم السياسي والحاجة الاجتماعية، كما أنها وظفت بشكل واضح لشرح هوية الدولة وتطور مؤسساتها، عن طريق تصارع البنية التحتية والفوقية التي كانت سمة دولة الاتحاد. وعلى رغم أننا لا نستطيع تحديد اتجاه معماري على وجه التحديد، ونُدعي أن عمارة الإمارات في تلك الفترة تبنته، لكن ذلك لا يعني أبداً أن العمارة ساهمت بشكل كبير في تأكيد الهوية الوطنية، وهو ما يجعلنا نرى أن الهوية المعمارية ذاتها لم تكن مهمة بقدر ما كانت الأبنية التي يجب أن تعبر عن فكرة الاتحاد ولشكل صورة الدولة الجديدة.

وتوضح الدراسة أن محاولات تأكيد الهوية الوطنية معمارياً كانت مركزة في المدن الرئيسية، وتمثلت خصوصاً في بناء الرموز البصرية التي تعبر عن هوية الدولة الجديدة. وكما ذكرنا سابقاً فقد كانت هناك رغبة في إيجاد توازن بين مسألة الإمارة والدولة، وهذا التوازن المبكر انعكس على عمارة الإمارات حتى وقتنا الراهن، فلا أحد ينكر كيف أن كل مدينة إماراتية تتجه نحو الخصوصية الذاتية، وهو ما يمكننا أن نعتبره هوية المعارة الإماراتية المعاصرة. هذا التوجه نحو انفراد كل مدينة بوظيفتها مسألة مهمة ومطلوبة، ذلك أننا لا يمكن أن نرى أن تشابه تلك المدن هو ما يمكن أن يمتنع الهوية المعمارية في الإمارات، بل إن التنوع والتفرد مع وجود سمات مشتركة على المستوى الوطني يجعل فكرة الهوية أكثر حيوية.

ومع ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن النمو العمراني المتسارع يؤثر أسئلة مهمة حول الهوية المطلوبة لمدن الإمارات، فقد كانت العمارة على مفترق طرق، فهي حين كانت هناك رغبة ملحة لتشكيل هوية اتحادية تعكس الرغبة في إيجاد دولة متماسكة، كان هناك نفس واضح في العناصر البشرية المأهولة التي لمي قيمة الخصوصية المحلية لدولة مثل الإمارات، وهو ما انعكس على قبول مشاركة العديد من المخصصين من ذوي التشاغل المتعددة في صناعة هوية هذه العمارة، كما أن الرغبة في صناعة هوية جديدة للإمارات - تتجاوز الهويات المحلية للإمارات المختلفة - شجعت القرار السياسي على التوجه نحو بناء هوية حديثة توجد تلك الإمارات وتتجاوز النمب لفكرة «الكان الضيق» للإمارة إلى «الكان الواسع» للدولة بأكملها. ومع ذلك فإن هذا الجانب حقق نجاحاً جزئياً، حيث الارتباط بالكان المحلي أخذ في التضاعد في الفترة الأخيرة، وربما يكون هذا التضاعد مقبولا الآن بعد هذه التجربة العميقة مع الحداثة.

آفاق معرفة



استراتيجيات الترجمة في الرواية العربية الحديثة نظرية إدوار الخراط نموذجاً

د . يوسف شكير

يستخدم إدراج نص صيا مختلفة، غير أن النص
ألمة نص عام، ولا تربية صغر الكتابة.

جاءت - ملحق شافير
أن فعل إدراج أو تصوير الأشكال القائمة لتصور
وإن من صحت - يتم باستشارة لتجريبية أو حقلية، هم
تحت الفوت واحد.

جان موفيتير

تستغل مسألة الأجناس الأدبية، ضمن
تجربة إدوار الخراط، الروائية بخاصة، موقعا
Bata.Sakhr.com إستراتيجية وإشكاليا هي أن معا.

يتضح ذلك بوضوح، عندما نرى، مثلا، توصيف (وتصنيف) الهوية الأجنبية
لروايتيه: «تراها زعفران» وحريق الأطلال، ذلك أن هذين النصين «يتبنان» إشكاليتهما
(ولشكليهما) الأجاسيون خارج نطاق التصورات الجاهزة والتداولية من الجنس الروائي،
إداعا وتقدرا، واضعين، باستقرا لا يخلو من فكر وقصدية، القراء ونظرياتهم (المسوقة) أمام
مفترق من الأسئلة الشائكة، البهنة بالدهشة التي يستشعرها، بلا ريب، كل قارئ كابد تجربة
استكشاف مناهات الكتابة الأدبية المسكونة بهاجس البحث والمغامرة.

فيل الطوض هي تفاصيل هذه الأسئلة التي تثيرها الكتابة الروائية عند إدوار الخراط من
حيث اشتغال الترجمة وزماتاته الجمالية والدلالية والتداولية أدب، هي عبارة، إن الشئ بعض
الغنى على هذا المفهوم المركزي والحيوي في النظرية الأدبية والنقدية المعاصرة، وهي كتابات
الخراط ذات المعنى «النظري» والتأملي.

(*) باحث من المملكة المغربية.

(١)

تستند مسألة الأجانس الأدبية حيوياتها وراعليلها من ارتباطها الوثيق بمفهوم الأدب الشمول تاريخيا، ومن ثم، فإن كل نظرية أجانسية تصدر عن فهم خاص لكنيونة العمل الأدبي^١. كما أن تصنيف الأعمال الأدبية وتصنيفها يفترض الانتقال من هويتها النصية إلى هويتها الأجانسية تبعاً لتعلق الجدل والتلازم الذي يطبع علاقة النص بجنسه (أجانشه). ولا تغلو سيورة الانتقال هذه نظريا وإجرائيا، من صعوبات التحليل، تدقيقا، بمسألة تعريف مفهوم الهوية بالذات. يقول جان ماري شافير (Schaffter) في هذا الصدد:

«المؤلف الأدبي شأنه في ذلك شأن كل فعل خطابي، هو واقعة سيميائية معقدة ومتعددة الأبعاد، ومن ثم فإن مسألة هويته لا يمكن أن تمتلك إجابة وحيدة. إن الهوية دائما ما ترتبط بالبعد الذي نذكرها من خلاله، بعبارة أخرى: إن المؤلف الأدبي ليس مجرد نص فحسب، أي سلسلة تركيبية ودلالية، بل هو أيضا إنجاز للفعل التواصل بين البشر»^٢.

إن صعوبة تحديد الهوية الأجانسية للأعمال الأدبية لا تكمن في طبيعتها كأفعال سيميائية معقدة فقط، بل أيضا في أن هذه «الأعمال» مكتوبة كانت أو شفوية - تمتلك دوما صيغة وجود تاريخي^٣. وتكون كانت الهوية (الأجانشية) مفهوما تاريخيا يرتبط ويتحدد بالسياق سياق النص الأصلي أولا، ثم مجموع السياقات اللاحقة التي يقرأ فيها النص نفسه وبعد تحييته. فإتاه، مع ذلك، نقول مستطاعا مفاهيم ونسبها، لأن الحدود بين جنس جديد وآخر قديم ليست دائما واضحة^٤.

إلى جانب الهوية، نجد مفهوم التصنيف كإصلاح نظري وإجرائي وكعنصر من عناصر الإشكالية الأجانسية. وتتعدد أبعاد وأشكال لتفصيل هذا المفهوم بتعدد معايير التحليل واختلافها. لأن الفرق بين نص وآخر «لا يعود فقط إلى اختلاف تصنيفهما ضمن جنسين متباينين، وإنما أيضا إلى معايير الهوية النصية المختلفة»^٥. فالتصنيف قد يعني دراسة النصوص انطلاقا من:

- أ - القصيدة الناولية، دراسة الخصائص التواصلية للنص بما هو فعل تواصل.
- ب - القواعد المنظمة: دراسة البعد الإجمالي للأدب (النص بوصفه بنية يمكن أن تطبق عليها جملة قواعد).
- ج - صيغ الإبداعية الأدبية: دراسة النص بالمقارنة مع نصوص أخرى.
- د - القرابة غير الجينية الوجعية بين مختلف النصوص الأدبية^٦.

يراهن تصنيف النص (الأدبي) وتصنيفه بلوعية الأسئلة والمضامين والإستراتيجيات التواصلية، التي تلورها القراء بوصفها سيورة تأويلية تنهض على التشكيك وإعادة البناء، ذلك أن النص ليس معطى جاهزا أو بنية فارة الهوية، أحادية الدلالة، وإنما هو عتلى تقاطع

كتابة المؤلف وكتابة القارئ. من هذا المنطلق، يمكن الإقرار، مع جان ماري شايفر، بأن توصيف الهوية الأجنادسية للنص ما يرتبط بقصدية المؤلف وبفهم وتأييد القارئ لها: «إن التجنس نص ما، على الرغم من كونه محصلة خيارات قصدية، لا يتوقف على تلك الخيارات فقط، وإنما أيضا على الوضعية السباقية التي يرى فيها العمل النور أو يعاد فيها تعيينه»³¹. بيد أن مفهوم القصدية، هنا، ينبغي ألا يؤوّل في أبعاده النفسية التي تؤثر إلى «الفعل السيكلولوجي لقصد ما» ولكن باعتباره مظهرا محايثا للنص (أو لنموذج القراءة) يتجلى بصورة أساسية من خلال سمات نصية خاصة (مثلا: ميثاق القراءة)³². من ثم، هاتين هو دعامتا للمظهر القصدية الأجنادسية للمؤلف ومحاك التناويلات الأجنادسية للقارئ³³. ويتطلب التعديد التطبيق للقصدية الأجنادسية التماثل مع النص كنظام ثنائي من المستويات والوظائف والموضوعات، يشار إلى فحس اشتغالها وإعادة تركيبها اعتبارا لتعريفاتها النصية، وملائمتها النظرية، وحيثياتها الوظيفية، والقارئ وحده هو من يضطلع بمسؤولية (وحرية) هذا الإجراء. وفيما للاختيارات والقائمين التي توجه منظوره وظيفية مقاربه، ذلك أن الاهتمام بهذا المكون دون غيره، وهذه الوظيفة دون غيرها، ضمن النص، إنما يرتبط بوصف وتأييد القارئ للمؤشرات النصية الأكثر ملاءمة لتشديد تصوره وتدعيم فرضياته وتصنيفاته³⁴. هذا التصور النظري يقضي بنا إلى مقاربة مفهوم التجنس أو التجنس (la genericité) انطلاقا من معيار الوجود المشترك لامتلاكات ذات مستويات نصية مطابقة: صيغية (model)، شكلية (forme)، وموضوعية (thematique)³⁵.

تركز الإشكالية الأجنادسية على مقومين رئيسيين هما: الجنس والتجنس³⁶:

1- الجنس: تكوينها، هو تسعين لخصائص خطابية تضطلع إيديولوجية مجتمع ما بصوغها وتكريسها كشكل من أشكال التعبير والتواصل³⁷. وقد اتخذ هذا المفهوم، في حقل النظريات الأجنادسية، تعريفات متباينة، بل متضاربة أحيانا (الجنس كمعيار، كجوهر مثالي، كمصطلح للتصنيف...)، وعلى رغم الانتقادات التي وجهت إليه (برونشيفر)، أو الدعوات التي طالبت بانتهاكه وإحلال مفهوم «الكتاب» أو «الكتابة» محله (م. بلانشو)، لم يفقد الجنس الأديبي أهميته وفعاليته الإجرائية في ما يتصل بتصنيف أشكال مشتركة تنتمي إلى شبكة غير متجانسة من المؤلفات والكتب والحقب الأدبية³⁸. إن الجنس الأدبي بوصفه مؤسسة، يشتغل «كنموذج كتابة، بالنسبة إلى الكتاب» وكأقل انتظار، بالنسبة إلى القراء. ويقدم عناصر تسمح على إضافة وتأييد التصور في علاقتها بعالم المجتمع وعالم الأدب.

2- التجنس: يعرف شايفر هذا المصطلح بأنه «عامل مولد لشكل النصية»، ويقرب هذا المفهوم، عند، من مصطلح آخر هو «معمارية النص» (l'architecturalité) الذي يتخذ من دراسة علائق الانتماء بين النصوص موضوعا له³⁹. إن التجنس، باعتباره إنتاجية نصية ومرجعا

لنعمس الشغال التعيينات الأجنبية، يفترض قراءة غير - نصية للنص، لا قراءة محايدة له، ذلك أن القراءة الأولى تعيد دمج النص الفردي ضمن الشبكة النصية (والاجتماعية) التي استل منها، وتأخذ بنظر الاعتبار الملجح المؤسسي للأدب بمختلف تمثيلاته الجمالية والأيدولوجية والرمزية مما يسمح، بالنتيجة، بتفعيل جملة من الظواهر النصية، فيما تخرج القراءة المحايدة (المغلقة) إلى عزل النص عن سياقه العام، ويهبط التجنس، إجمالاً، على أساس مقارنة نصية لنص، أساساً، بدراسة سمات التشابه الملائمة للخصوصية الأجنبية لنص ما، من خلال الشكل أو الصيغة أو الموضوعية⁽¹⁷⁾، وهو ما يسميه شافير بـ «التجنس النصي» الذي يقطع مع التقاربات الأجنبية الكلاسيكية ذات الصيغة الأنطولوجية، تضعنا إشكالية لتجنس النصوص بإزاء مسألتين جوهريتين:

- علاقة النصوص بالأجناس.

- رهانات التجنس بين المؤلف والقارئ.

أ- علاقة النصوص بالأجناس: يمكن تقسيم علاقة النصوص بالأجناس إلى نوعين أو نظامين⁽¹⁸⁾:

● علاقة استيعاب أو تمثيل (exemplification)، وفيها يكرر النص جنسه أو نموده الاجتماعي المشكل من طبقة النصوص المعالجة التي تأخذ شكل «قائمين» أو «جنس مثالي» (نموذجي)، وأمثلة ذلك نادرة جداً.

● علاقة تحويل أو «تزييح أجناسي»، وهما ينتميان للنص بنموذه الأجناسي بواسطة إستراتيجيات التهجين (باعتين)، القلب والزجاجة والتوليف (تونيروف)، إن علاقة النص بنموذه الأجناسي ليست دائماً، ولا بالضرورة، علاقة نسخ وتكرار، لأن كل نص يعبر جنسه لحسابه الخاص، ينتهك سلطة قانونه ويقال حدوده (وما يسميه شافير «الملجح الدينامي للجنس»)⁽¹⁹⁾، تأسيساً على ذلك يمكن اعتبار علاقة التحويل مجالاً ملئاً وخصياً لمعالجة اشتغال التجنس النصي.

ب - رهانات التجنس بين المؤلف والقارئ: بشكل فضاء النص إطاراً لتباور وتفاعل مستل من التجنس: تجنس المؤلف وتجنس القارئ.

● تجنس المؤلف: يبرز تجنس المؤلف أثناء سيرة خلق النص بوصفه ملئاً لقاطع الكتابة والقراءة، ذلك أن الكاتب هو، أيضاً وقبله، قارئ يستل نص الآخرين، يحاورها ويحورها وفق فهمه الخاص للنص الأدبي وعلاقات الأجناس بأسئلة ورهانات مشروعه الأدبي في امتداداته الجمالية والأيدولوجية والأكسولوجية.

● تجنس القارئ (أو «الحق الانتظار الأجناسي» حسب باوس)، يؤشر هذا المفهوم إلى الخيارات التجنسية التي يجرعها القارئ أثناء سيرة القراءة، والتي قد تتطابق أو تتقاطع

أو تتناظر، إلى هذا الحد أو ذلك، مع خيارات المؤلف. وليس من المفارق في شيء أن تباعد تحديدات القارئ لهوية النص الأجنبية عن تلك التي يصدر عنها مؤلفه، مادام نجس القارئ ونجس المؤلف لا توجهيهما أو تشرطهما. ضرورة المراهقات والسيارات نفسها. ذلك أن من شأن البعد الزمني أو الثقافي عن السياق الذي تولد ضمنه النص أن يوسع هامش الفروق والشتات بين نجس المؤلف ونجس القارئ. لأن الأول لصيق بالسياق الأصلي، فيما الثاني متبدل وبالإمكان (إثراء أو إفقار) بكل سياق جديد¹⁷.

مما سلف، يمكن أن نستخلص ثلاث ملاحظات بالغة الأهمية بخصوص مفصلة الأجناس والنجس وعلاقتها بضرورة القراء. هذه الملاحظات هي:

1- الأجناس الأدبية ليست مقولات معيارية، أو نماذج ثابتة وجافزة تناس على التحوير والمساغة، وإنما هي إشارات لتعطف على توصيف وتصنيف النصوص وتأويلها.

2- ليست التصنيفات في حد ذاتها شيئا بريئا، نهائيا وشموليا، ومهما تكن درجة دقتها فإنها تبقى، مع ذلك، تقريبية، وإلى حد ما تعسفية.

3- يسمح مفهوم النجس (النصي)، بالعلمي الذي حددته شافير، بدراسة وتحديد الهوية الأجنبية لنص ما من منظور دينامي وإشكالي يمايز بين نجس المؤلف ونجس القارئ، باعتبارهما قطبين مستقلين، مما يجعل عنصر الهوية نفسه موضوع تأويلات لا حصر لها.

(٢٩)

بالولادة مع عمله الإبداعي (في الرواية والقصة القصيرة والجرم) يوثق إدوار الخراط أصفاق النقد والنظرية الأدبية، مجللا ومجسدا، بطريقة الخاصة. ملامح ومسئوليات من تجربته الأدبية في سياق مقارنة عامة للأدب العربي الحديث بمختلف أجياله وحساسياته وأجناسه التعبيرية. والحق أن الخراط لا يصدر، في أرائه وتحليله التي تندر، أحيانا، بليرس نظري، عن فكر نقدي متسق ومحدد. كما قد يتوهم البعض، بقدر ما ينطلق من موقفه ككاتب ذي تجربة وخبرة. وأيضا من وضعه كقارئ باحث. من ثم فإن مجموع أفكاره وتصوراته بخصوص الإشكالية الأجنبية يبدو أقرب إلى التأملات الحرة منه إلى النقد الذي يفترض وجود أسس نظرية متماسكة على مستوى التصور العام وشروطه الإستيمولوجية والمنهجية والمصطلحية. وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن نرى في تضخم المصطلحات وتذبذبها والناس (بعض) المفاهيم وعضفهاضمتها أعراضا مازق نظري، تشكو منه أطروحات إدوار الخراط (فقط). بل علامة حيوية وبهتة قلق يجد في حركية الخراط الإبداعية نفسه والفقر ميراثا¹⁸.

يدم، يمكن القول إن مسألة الأجناس الأدبية وموقف إدوار الخراط منها يرتبطان أيما ارتباط بمفهومه للكتابة كسؤال إشكالي، وكعصاة فتية، جعلته ومعرفته، ترى في استقرار

ورسوخ الجنس الأدبي تكريسا لتحقيقها بعينها. يقول الخراط: «إن جسد الكتابة نفسه موضوع سؤال. ومن ثم فإن شكل الكتابة، نتيجة لذلك، هو أيضا موضوع سؤال. ذلك أن الجنس الأدبي المستقر الراسخ يعني حقيقة راسطة مستقرة كما يعني قيودا. وإلغة بمعنى من المعاني يعني انتفاء الحرية»⁽¹⁾. إن ارتباط الجنس الأدبي بمفهوم الحقيقة، ثباتا أو تحولا، يعني، في مستوى من مستقراته، أن الأجناس لا تشغل كمقولات شكلية وتجريدية صرفة، بل، على العكس من ذلك، كقيم تجسد منظورات وخطابات وإرغافات جمالية وأيديولوجية وأثنويولوجية.

يبد أن موقف الخراط من معضلة الأجناس الأدبية يتضح أكثر، عندما تنتقل إلى مفهوم «الكتابة عبر التوعية» أو «الكتابة العابرة للأنواع» الذي يكرس مبدأ حوارية الأجناس وتلاقيها من منظور يلقي الخالق الجنس الأدبي بقاءا وإكتماله. هذا المفهوم، القريب في صمولته من أطروحات موريس بلانشو (M. Blanchot) بصدد «الكتاب» أو «الكتابة»، يعتبر واحدا من أهم المصطلحات المعتمدة في كتابات الخراط «التقنية»، ويمتلك لديه جملة تعريفات أكثرها بهذا النموذج:

«الكتابة عبر التوعية» هي الكتابة التي تشمل على الأنواع التقليدية، تحولوها في داخلها وتتجاوزها لتطرح عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه «قصة - مضمحا - شعرا» على ميعول المثال مستفيدة أيضا، أو أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ونحت، وسينما، ومعمار»⁽²⁾.

لأن كان مصطلح «الكتابة عبر التوعية»، الذي يتماهى نظريا مع مفهوم [..] الخراط للرواية ويوجد (بعضها من) تحفته النصي في تجزئتها⁽³⁾، يوحى بالانتهاك الجنس الأدبي من خلال الانفتاح على أشكال وفنون أخرى، فهذا ليس معناه التحط بالنام من مقولة الأجناس، وهو ما يشير إليه [..] الخراط: «مسألة انصهار الأنواع - أو الأجناس - لا تعني انتفاء الأنواع. ولم يعد كل شيء هو كل شيء. مازال هناك القصيدة والقصة والرواية... إلخ»⁽⁴⁾.

إن مصطلح «الكتابة عبر التوعية» بهذا المعنى، لا يعني بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية بل إراء لها وعاملا من عوامل تحديد خصائصها⁽⁵⁾ على أن هذا الإجراء وذلك التجاوز يتطلبان من الكاتب، إلى جانب الهوية والجراءة، تمسلا واستيعابا عميقين لإشكالية الأجناس الأدبية، ذلك أن استهلاك الشكل الجديد يفرض ويفترض وعيا مسبقا بإمكانات وحدود الأشكال القديمة.

يكثي التراجع بين العمام والخاص، بين «الكتابة عبر التوعية» و«الجنس الأدبي» لدى [..] الخراط، مظهرا آخر لا يخلو، أحيانا، من التباس وتشويش، فمرة يؤكد الخراط (المدح أو «النقد» لا شري) أن «الفرق بين القصص القصيرة والرواية فارق غير موجود» بالتسمية إليه⁽⁶⁾، ومرة يعتقد «أن التطور التحليلية تستطيع في النهاية أن تحدد الانتماء الواسع للفعل

الغني المحدد إلى نوع ما¹، ومرة يعلن «أن لكل جنس من هذه الأجناس كيانه أو وجوده أو استقلالياته على نحو ما، وليس على النحو الذي عرفناه في التطور التاريخي المألوف، بل على نحو متجهده»². وحتى ههنا يسلم إ. الخراط بإمكان وجود «نص مفتوح على الأنواع، أو «كتابة عبر نوعية، فإنه، مع ذلك أو - بالأحرى - إلى ذلك، يفتح إلى (تلمس السمة الأساسية أو إن شئت الانتماء الأساسي لكل نص من هذا النوع»³.

إن هذا التثديب، التحريكي لا الأثري، بين مقولة الجنس الأدبي ومفهوم «الكتابة عبر النوعية»، بين الصائون والتهاكاه، يوضح، في بعده العميق، عن حقيقة نوزع وهي (ومصير) كتابة إ. الخراط نفسها بين الحرية والفقد، بين الصرامة والثروة، من أجل بلورة توازن حيوي يؤمن «مسؤولية الأشكال» أي قدرتها على تحقيق التواصل والاستجابة لانتظار حقيقي لدى القراء، دولما تكس أو خيانة لمبادئ التمرد والمصادرة ومهاجمة المستحيل.

وليس من المصادفة في شيء أن تعمل التعيينات الأجناسية الأخرى التي يلجأ الخراط إلى استعمالها في محاولاته العديدة لتصنيف كتابات «الحساسية الجديدة» (كما يحلو له أن يسميها) مؤشرات وأثار هذا التوزع بين الخاص والعام. هذه التعيينات يمكن تقسيمها، بشيء من الخطاطية والتسلف، إلى ثلاث خانات:

- 1- تسميات بسيطة تحيل إلى الأجناس التقليدية المتداولة: رواية، قصة، قصيدة... إلخ.
- 2- تسميات ذات صيغة ثنائية أو مركبة تحيل إلى زوج أجناسي في حالة انطواء وتمازج لا تجاوز وتمازج: الرواية / القصيدة، الرواية / الشعر، القصيدة / القصة، القصيدة السردية، القصة / القصيدة... إلخ.
- 3- تسميات مركبة تحيل إلى نصوص تتضمن وفرة أو غليظة مناشاة من الأجناس: النص المفتوح، العمل المفتوح، النص عبر النوعي، النص المفتوح على الأنواع، علاوة على الكتابة عبر النوعية أو الكتابة العابرة للأنواع.

ليست هذه التسميات أو المصطلحات الأجناسية، كما أكد إ. الخراط نفسه، غير مرة، شاملة ولا مطلقة، كما أنها مستخلصة من الكتابة الإبداعية وليس من التطوير. ولعل ما يشير الانتباه ههنا نأمل، عن كثب، هذه التسميات، إنما هو طابعها المتداخل وهويتها الغريبة حتى ليخيل للقارئ أنه حيال مفهوم واحد ذي تجليات شتى. فالخراط، مثلاً، يستخدم «الكتابة عبر النوعية»، كمعادل مفهوم «القصة القصيدة»، على الرغم من تباينهما وتمايزهما من الناحيتين التمييزية والإجرائية⁴، ذلك أن المصطلح الأول يحيل إلى نوع من الكتابة قائم على تداخل وتراكب أجناس مختلفة، مستمدة من الأدب ومن «منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ولحن، وسينما وعبارته، فيما يحيل المصطلح الثاني إلى تمازج وانصهار جنسين أدبيين - هما القصة والقصيدة - ضمن نوع مستقل قائم الذات، تتحدد خصائصه التركيبية

في السمات التالية³¹:

- 1- التجازرة (أو ضيق المساحة الزمنية).
- 2- الكثافة والتركيز (هي طرين التجازرة والزهد في الحشو والإسهاب).
- 3- إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب.
- 4- سيادة المردية.

وعلى المستوى الإجمالي، يعتمد إ. الخراط، في تصنيفاته، إلى استبعاد الكتابات التي لا تستجيب للمقتضيات البنائية لنوع «القصة - القصيدة» مصنفا إياها ضمن (جنس) «الكتابة عبر النوعية» مما يؤكد أن المفهومين غير مترادفين³².

يستبدل إ. الخراط، في مؤلفه «الكتابة عبر النوعية» بمفهوم «النص المفتوح على الأنواع» مصطلح «الكتابة عبر النوعية» للأختلافات المسالك ذكرها: «أما من حيث اندماج الشكليات في نوع واحد فهذا يبرز جانب آخر هو ما أسميته «بالكتابة عبر النوعية» بدلا من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» (ص 12)، إلا أن الخراط يعود إلى استعمال المصطلح المستعاض عنه في كتاباته اللاحقة وإن بسميات أخرى: «العمل المفتوح»، «النص المفتوح» (انظر: مهاجمة المستحيل، ص 112). ونحن نرى أن «الكتابة عبر النوعية» و«النص المفتوح على الأنواع» (أو «العمل المفتوح» بالحق الذي يتصدده الخراط) مصطلح واحد ينطوي اشتغال عينة من الكتابات التي تستوعب خصائص أجناس أدبية متعددة لا يمكن، بأي حال، اختزالها إلى مفهوم «القصة - القصيدة» ذي التركيب المنطوق سابقا.

ربما كان مفهوم «القصة - القصيدة» تعقيدا نسبيا ينحني إلى «الكتابة عبر النوعية» وفي هذه الحال، سيفضي بنا هذا الافتراض إلى التساؤل عما إذا كانت «الكتابة عبر النوعية» جنسا قلم الذات أم أنها مجرد توصيف عام ومشاع يؤشر إلى ضرب من الكتابة يحيا بين الحدود. ومهما يكن من أمر، فقد أثبت مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، على الرغم مما يطوره من هشاشة والتهافت، كفايته الوصفية الإجرائية ضمن كتابات وتصنيفات إ. الخراط، وهو، لذلك، يفي (مؤقتا) بالفرش³³، في الوقت الذي يحتاج فيه، شأنه في ذلك شأن «القصة - القصيدة» إلى مراجعة شاملة وإعادة نظر³⁴.

(3)

يثير تحديد الهوية الأجناسية لنصوص إ. الخراط المردية جملة من القضايا والأسئلة الراهلة، تحديدا، بصعوبة تصنيف تحقيقاتها النصية ضمن جنس معين، مما يترك لدى القارئ انطباعا أوليا، وأوليا فقط، بأنه إذا كانت لا أجناسية، سلبية الشكل، لا تمتلك خصيصات أجناسية فحينئذ يأن تحدد لها هوية أو، في الأقل، علاقة انتماء. والواقع أن منشأ صعوبة تصنيف نصوص إ. الخراط لا يعود إلى هويتها اللاأجناسية الشكالية، وإنما، بالأحرى، إلى

التضاح تلك الهوية على عالم متشابه ومعتقد من الأجناس والخطابات، وهي سمة تميز، في رأي معظم النقاد المعاصرين، من باحثين إلى لاديين (Ladins)، حركية النص الحدائني التراج إلى الختراق ووزخحة الأجناس الأدبية وإفلاق حدودها التقليدية³¹.

إن معظم نصوص الخراط السردية، من مرارة والتوبن (١٩٨٠) إلى دابنية مستطيرة (١٩٩٢)، مروراً بـ الزمن الآخر (١٩٨٥)، «مخطوطات الأشواق الطفلة» (١٩٩٠) واختراقات الهوى والشهقة (١٩٩٢) - لكي لا نذكر إلا هذه النماذج - تلتفت من إفسار التعديلات الكلاسيكية التي تكرر مبدأ أحادية الجنس الأدبي والتفلقه ونقلته مشبهاً هويته الأجنبية انطلاقاً من مدارات تؤسس إستراتيجية ورهان الشكل الحدائني على مبادئ مضادة تنزع إلى مسامحة التعريفات والتوصفات الأجنبية المتصورة التي تكبل الإبداع داخل كتيهيات متقادمة، لا تمت بأدنى صلة إلى إشباع الحياة المعاصرة الذي يفرض، والحاج وفوق، تجديداً شامعاً وعميقاً في طرائق التفكير وأنساق التواصل والكتابة.

تأسيساً على ما تقدم، سنسعى، في حدود هذه المقاربة، إلى تجلية بعض إستراتيجيات التجنيس عند إ. الخراط، وذلك من خلال تصنيف روايتين متميزتين هما: «ثرابها زعفران» (١٩٨٦) و«حريق الأخيلة» (١٩٩٤).

تحمل «ثرابها زعفران» على سطح غلافها الخارجي، مؤشراً اجناسياً يحدد تخطيطها: رواية³²، وفي غلافها الداخلي، تعثر على تسمية أخرى مركبة تعين ما يشبه التعديد المزوج للعمل: تعديداً شكلياً (نصوص)، وتعديداً موضوعياً (إسكندرانية) هو، في آن، تخصصي للتعديد الأول ويضم إستراتيجي له. وفي التقديم الاستهلالي أو التمهيد الأولي يحدد المؤلف ([. الخراط] الهوية الأجنبية للعمل، ومن ثم يربط قراءته بهذه الممارات:

● ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئاً قريباً منها، فليها من شطح الخيال، ومن سمة الفن ما يشط بها كثيراً من ذلك.

● فيها أوهام - أحداث، ورؤى لشخص ونوبات من التوقائع هي أحلام وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع، ولكنها لم تحدث.

● لعلها أن تكون سيروفاً لا سيرفاً، وليست فقط ذاتية.

(ص، جميع التعديلات من عندي).

في ضوء ما تقدم، يمكن استنتاج ملاحظتين أوليين بخصوص طبيعة ووظيفة التسمية الأجنبية هي ذ «ثرابها زعفران» على مستوى النص الموازي:

١- لنن كان مؤشراً (رواية) ومؤشراً (نصوص) بكرمان، من جهة، الطابع التخطيطي (شطح الخيال، سمة الفن) ذ «ثرابها زعفران» فإلها، من جهة أخرى، بشارحان مدطلق أو مستويين قرائيين يمكن لهما مستوى محدد، خاص، يتعامل مع المؤلف ككل عضوي لا يقبل التجزؤ

إستراتيجيات التكريس في الرواية العربية الحديثة

(أي كرواية). ومستوى عام، يمنح فضوله قدرا من الاستقلالية، يوجهها ينظر إلى الأجزاء ليس كعناصر تؤسس الشكل فحسب، وإنما تحوِّره وتشعبه أيضا. من هذا المنطلق، يمكن أن تقرا معمارة «ترايبا زعفران» بقصولها التسعة، إما كأجزاء متعاقبة تتدرج ضمن صوغ روائي، أو «كنصوص حرة» أو كنصوص قصيرة مستقلة على مستوى البناء والدلالة^(١٢). ولعل ما يكرس هذه الإمكانية (الفرضية) الأخيرة هو صندوق الفصل الثامن من «ترايبا زعفران» على هيئة قصة قصيرة مطوّمة بتاريخ ومكان كتابتها^(١٣). وهي الظاهرة التي يمكن معالجتها ورصدها في مؤلفات أخرى لإدوار الخراط، بدءا بروايته الأولى «رامة والثنين» التي نشر الفصل الأول منها على شكل قصة قصيرة قبل أن تتلور لدى المؤلف فكرة تطويره وسلكه ضمن مشروع روائي^(١٤).

٢- تحدد طبيعة الشكل يقراتها التعبيلية ميثاق «ترايبا زعفران» في تعارض تام مع جلوس السيرة الذاتية بطمسها التثنية (السرد - الألبوب...) والتداولية، وميثاق قراءته الخاص. وقد حرص المؤلف، في خطابه الاستهلالي، على تكرس هذا التباين بوزاء السيرة الذاتية ككتابة استرجاعية وإحالية لشروطها «الموضوعية» و«الحقيقية» و«الشفافية» - شكلا ومضمونا - باعتقاد إستراتيجيات تعبيلية لا تتلبد بحدود ومنطق التاريخ أو الوقائع (سطح الخيال - صناعة الفن - مزج الأوهام بالأحلام بالذكريات) التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث قط...). من ثم، فإن تحليل «ترايبا زعفران» في ضوء «تعارض» أو تقاطع - ميثاقها التعبيلي (الروائي) وميثاق السيرة الذاتية الأوطوبوي، قرأ في من شأنه أن يفتح أمام القارئ مسارا آخر لتجسيم العمل على نحو قد يختلف (إلى هذا الحد أو ذاك) عن تجلوس المؤلف^(١٥).

يضع النص القواري (رواية - نصوص إستراتيجية، الخطاب الاستهلالي) قارئ «ترايبا زعفران» أمام عدة توصيفات أو عبارات قرائية مما يخلق على تمثيلية تعيينها الأجاسي طابع المرونة والانفتاح. وعلى مستوى آخر، يمكن حشد التوصيفات القتبينة التي اقترحها المؤلف - بما هو قارئ هذه المرة - لعمله، بل ولجميع أعماله الأخرى، فداحة التردد وصغر التصنيف لديه - فمرة يعتبر «ترايبا زعفران» رواية^(١٦)، ومرة نصوصا^(١٧)، وثلاثة مجموعة قصص^(١٨)، ورابعة مقصورة^(١٩). على أن هذه التسميات الأجاسية عادة ما تعيل إلى تجريد المؤشرات الجنسية (رواية، قصة...) من بداعتها وثبوتيتها وطابعها الأحادي. واستثمارها كعناصر مشوشة ومخاللة واستفزازية تنقصد لتفعيل دور القارئ وتصريحه على إعادة التفكير في الجاهز والسلم به. يقول ز. الخراط بخصوص هذه المسألة: «(...) فكان العنوان التي أضفها على كتيبي هي دعوة لاستفزاز القارئ والنقاد والباحث ليتأمل في ماهية نوع الرواية، القصة القصيرة، النصة»^(٢٠).

تتجانب معمارة رواية «ترايبا زعفران» مجموعة من الأشكال والخطابات والأنواع الصغرى التي تعمل كعناصر تكوينية تضفي على هوية العمل الأجاسية طابع التعدد والتعقد.

والهيجانة. في هذا الصدد، يمكن الوقوف عند ثلاثة أشكال تستلزمها «ترايبا زعفران» بصورة كلية أو جزئية:

١- **الشكل القصصي**: يسمح هذا الشكل بقراءة فصول الرواية التسعة كقصص قصصية مستقلة بعضها بعضاً تركيبياً ودلالةً، على الرغم من وجود قواسم مشتركة بينها تتمثل، أساساً، في إحالتها (إلى سارد مركزي هو، في الأوان ذاته، شخصية أو ذات منقطعة (مختال) والتشدها إلى الأسكة والتوالم نفسها الموزعة بين أحياء وحارات الإسكندرية والقصيد، واشتغالها على الموضوعات نفسها التسيقة بمطلوبة مختال ونشأته الاجتماعية ومنازماته وتجارية في الحياة... إلخ. وينجلي مظهر استقلالية الفصول، ومن ثم قابليتها لأن تقرأ كقصص في انعدام عناصر التسلسل والتلازم والامتداد التي تكرس الخطية والنظام وتقتضيه فيها لذلك، وجود حبكة عامة يحضر المعنى. ولا يوعي ترتيب الفصول الرقمي (١، ٢، ٣...) بأي تدرج أو تسلسل مسبق، بقدر ما يفيد الكم، هلكائ أن يقرأ الفصل الخامس قبل الفصل الأول، أو الثامن قبل الثالث، أو أن ينطلق من «النهاية» إلى «البدية»، ما دام تركيب العمل بهذه ينفك المفهوم التقليدي لبدا النظام الذي هو أصل فكرة الحبكة (ريكور Riecor).

٢- **الحكي الشعري**: إلى جانب استعارها للشكل القصصي، تقيد «ترايبا زعفران» أدوات وتقنيات الخطاب الشعري كشكل ولغة وإيقاع، مقترنة، بذلك، من مفهوم «الحكي الشعري» كما عهده الناقد جان - بيير لادبي في كتابه *الحامل للأسم نفسه*: «الحكي الشعري المنثور هو الشكل الحكائي الذي يستعير من الشعر ويقتل صوته والجمهور، وإن كان يعرج على تحليله أن يولي في أن معاً، أهمية لتقنيات الوصف الروائي ولتقنيات الشعر. إن الحكي الشعري ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر»^{١٣١}. وفيما يحتفظ «الحكي الشعري» بتخييل الرواية، تحليل طرائق السرد فيه إلى الشعر، مما يجعل هويته الأجنبية موزعة بين قطبين متصارعين: قطب الوظيفة المرجعية يهادها التشخيصية والاستنكاوية، وقطب الوظيفة الشعرية بانشدها إلى لزومية الشكل وهيمته الجمالية^{١٣٢}. لقد بات التمييز بين النثر والشعر أقل وضوحاً، اليوم، بحسب لادبي، بحيث إن كل رواية تتضمن قدراً كبيراً أو يسيراً من الشعر^{١٣٣}.

في ضوء ما تقدم، يمكن تحديد ملامح الشكل الشعري لـ «ترايبا زعفران»، في المقاطع والجميل الشعرية التي تتخلل السرد والوصف. وفي الشذرات المستقلة التي تأخذ شكل قصيدة النثر بكثافة لغتها، وموسيقية جملها وخصوصية تركيبها، وإيحائية استعاراتها وثر ميزات التسريفة بفلاحة أسطورية وصوفية، مما يعطي الانطباع بأنها حيال كتابة متوزعة بين اقتصاد اللغة الشعرية وتوهجها، وسردية التخييل الفائقة على التشخيص والإحالة. لنقرأ هذا النموذج:

كنت ألهل، وراء من قاترين، بإيقاع يتروء في الفرفة الواسعة، له صدى، كنت مجد في السماء... كنت مجد في السماء...

«تراياها» القريب من رواية العربية الحديثة

تربعتي إيليك الطردانية المتعلكة مكنون اليوم التاسع غير القفوس وعندها الأيام الثمانية معا،
 الواحدانية النسوية إلى بيرسيفون، منهكة، مهالها تنوش نياطي كاسنة في نباتات سنوحي،
 ما تشي تعجب عبر السنين فوق منصة الأحرار، حسنية.
 مشتملي، الأولانية المتفاد، غلتها هيلينية الثورات، سوريشتي في سني التوسن، كالتريتا،
 إسكندرك، سيرافينا القيثارة المقدومة على لقصون الرلد والعشب نداوة جناحيها المتضمين
 علي لا لضوب لها.

(—)

(تراياها زعفران، ص 131).

إن رواية «تراياها زعفران» بشكلها القريب من «الحكي الشعري» ليست - في الواقع -
 سوى نموذج من بين نماذج أخرى بدأت تنعت لنفسها هوية ومسارا خاصين ضمن خارطة
 الكتابة الروائية العربية الحديثة¹. ولا شك في أن قراءة هذه النماذج بأشكالها المترجمة بين
 السردية والشعرية، في ضوء تراثية الوظائف اللغوية اليكسندونية، وخاصة الوظيفة الشعرية
 والوظيفة الترجمة، ستعيق من فهمنا لطبيعة وخصوصية اشتغال هويتها الأجنبية.

2- الشكل السيريائي: يشكل للمص الميراثي عنصرا تكوينيا وموضوعيا في «تراياها
 زعفران» على الرغم من:

- وفرة المؤشرات التخيلية، وهي ملحقها العنوان الفرعي: رواية.
- نفي المؤلف أن تكون هذه القفوس سيرة ذاتية أو شبه ذاتية، منها.
- لا تطابق هوية المؤقت الواقعي ([- الخرافات] والشخصية - الساردة (ميطايل).
- عدم وجود أي ميثاق سيريائي.

الواقع أن ثمة جدلية معقدة ومتباعدة تنهش عليها لعبة التخييل في «تراياها زعفران». ذلك أن
 أسماء الحدود بين التذكر والتخييل، والتحام الأساطير بالشعر والفانتازياك وشتت وشفرات مستتة
 من معيش الشخصيات في أبعاد اليومية والتاريخية وامتداداته النفسية واللاشعورية يقوضان
 التعارض المنصطح بين الواقعي والخرافي، بين حياة الكاتب وحياة الكتابة، إن أسلوب التورية
 والتصية التي يحد إليها المؤلف لاستثمار خيمرة حياته ومكتوباتها على نحو متكتم لا تفلح، كغيره، في
 طمس آثارها الغائبة وتدويرها القليلة². ومهما يكن ذلك، في الخداع والمخيلة والتشويش على
 القارئ، فإن الكتابة تتجاذل، بالتلاقيتها الماكرة، نوايا السبقية وتصريحاته الخفية (أليست هذه
 القصص سيرة ذاتية...؟) أو، على الأقل، «تطفه» منها وتسيبها بما يحسد من وثوقية وغلوام
 تؤكداتها الناطقة، وينتج أعلام القراءة مسالك جديدة باتجاه العمل الأدبي. بيد أن حياة الكاتب، وقد
 أضحت قيمة جمالية ومصدر استيعاد، لا تليق، بداهة، على حالها، بل تخطى، بدورها، للتحرير
 والانتقاء والتوليف لتصبح، في النهاية وبفعل قوة التخييل، شيئا آخر يستوade رجم الكتابة.

من هذا المنظور - إذن - يمكن، في ضوء تقاطع الواقعي والتخييلي، أن نعيد قراءة وتجنيس «ترايبها زعفران» انطلاقاً من مكوناتها السببر ذاتي بمؤثراته وقراءته النصيلة بعهد المؤلف في تقاطعاتها مع التاريخ وحياة الآخرين، من بين هذه القرائن نذكر مثلاً:

- قرائن فضائية: فهذه الغنم، محرم بلده، راقب بانها (مرايح الطفولة والصبا والشباب)، أخميم (بلدة الأب)، الطرانة (بلدة الأم).

- قرائن زمنية: حضور صلاصع من الزمن التاريخي، ضباب فلسطين في العام 1٩٤٨، تصاعد وتيرة الكفاح الوطني ضد المحتل البريطاني عامي ١٩٤٥-1٩٤٦.

- قرائن بيوغرافية: انشلاق الأيديولوجية الماركسية في صيغتها التروتسكية التي تقرون الثورة بالجمال، الانضراط في العمل الوطني التحرري ضد المحتل في العام 1٩٤٦، تجربة الانتقال من ٤٨ إلى ١٩٥٠، العمل في مظان الجيش البريطاني في أثناء الاحتلال، ممارسة الترجمة، كتابة الشعر.

تأسيساً على ما تقدم، يمكن القول إن «ترايبها زعفران» تمتلك معمارية مفتوحة ومركبة تتجاوز الحدود التقليدية والمعارية لمفهوم الجنس الأدبي لفتحتها على أفاق أخرى أكثر رحابة من التلاقح بين الأجاس والخطابات مما يطبع كل مساعي تصنيفي أحادي لفعالياتها - على رغم مشروعية التصنيف الوظيفية منسجتها - بالمسقط الانتصار، وسمتازم، فيها لذلك، شعيرة جديدة قادرة على توصيف ديناميتها النصية وتفعيل اشتغالها الأجاسي.

نضعنا رواية «حريق الأخيلة»^{١٢٧} أمام إشكالية تجنيسية من نوع خاص تتمثل، على وجه الدقة، في التباس هويتها أكثر جعة بين الرواية والسيرة الذاتية ورواية المفكرات والاعتقافات. إن الأمر لا يتعلق بوجود استئثار لعناصر مستمدة من حياة الكاتب وإعادة صوغها تخييلياً، منكما في الحال في «ترايبها زعفران»، بل بمضاربة يولدها تشغيل الأسم الشخصية للمؤلف الواقعي في صلب التكون التخييلي للعمل الأدبي، مفارقة تتمثل في الجمع بين ميثاق روائي ذي قرائن تخييلية (بدا بعنوان «حريق الأخيلة» القرصي، رواية) ولطابق (جزائي) في الهوية بين المؤلف والسارد والشخصية. فهل تؤثر هذه المقاربة بين الميثاق الروائي (الذي يميز جنس الرواية) ولطابق الهوية (كعنصر معبر للشكل السببر ذاتي) إلى تناقض داخلي يقضي إلى قراءة النص لا كرواية ولا أيضاً كسيرة ذاتية، وإنما كقضية التباس بيراندينية (Prandellina) حسب تعبير فيليب لوجون^{١٢٨}.

تقرأ على الغلاف الخارجي لرواية «حريق الأخيلة» عنواناً فرعياً يؤشر إلى تخييليتها: رواية وهي موضوع ما من العمل نفسه تصبغ الشخصية - المماردة عن الميثاق الذي يحدد، براءتها، هويته الأجاسية. ومن ثم نموذجها القرائي، «ولست هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وإنما أريدها أن تكون رواية يعني» (ص7٦، التشديد من علدي)^{١٢٩}. بيد أن هذا الأفق التخييلي الذي يكرمه

أدبيات الترجمة: الرواية العربية الحديثة

العنوان القرعي والبنك الروائي وعناصر أخرى سيكتفك برود قرائن سردية وموضوعاتية غير تخيلية تحول بشكل جزئي وضعني، إلى سيرة حياة المؤلف الواقعي الذي هو سارد وشخصية هي أن معا:

- في ١٥ مايو ١٩٤٨ اعتقلني حكومة القرائي، عشية حرب فلسطين الأولى (ص١٢).
- وبعد ٥٠ عاما - أكثر - كثبت - «حجارة بويلو» (ص٥٥).
- (...) ولم أضع قط روايتي «الضخماء» عن الريف المصري، وإن كنت قد كتبت تحت الحجار بوللو (ص٧٢).

- صحيح أنني كنت ميظايل ولكني شبيهة وزصيفة (ص١٥٢).
- أذكرك بما قال جمال شحود عني في مقال له لم يصفتي إلا جزء منه (ص١٥٢) (١٩٩١).
- أعود آخر النهار، بعد أن انحطت الثقب (...) لم أسمع أحدا يناديني، إدوار (ص٢٢٢).

أمام هذا الوضع، إذن، بقي القارئ نفسه موزعا بين شكلين يدوان، ظاهريا، متناظرين هما: الشكل الروائي والشكل السبر ذاتي، بيد أن هذا التناظر لا يطوي على أي تناقض وإنما يشير إلى شيء آخر: عنيت أن «حريق الأخيلة» تنتهك شكلي وميثابي الرواية والسيرة الذاتية معا، استكشافا لشكل جديد من الكتابة يمزج بين تخيلية الرواية و«واقعية» السيرة الذاتية القائمة على مبدأ الهوية للمتألمة وحضور اسم المؤلف الشخصي الذي يمنع «بقوة مرجعية» تؤمن موثوقية وصديقية مرويته، حتى إن داخلها التحويل أو مسها: كليا أو جزئيا، التحويل (١٩٩١) إن المؤلف بشكل نقطة تقاطع بين النفس والآخر، وهذا يتواءم الإبداعي وحضوره في المشهد الأدبي والثقافي العام، يكرس سلطته الرمزية التي تمنح اسمه الشخصي - ضمن كتابة السبر ذاتية بخاصة - وضعاً اعتباريا فريدا يضفي على الواقع والأحداث، كلفما كانت طبيعتها، معانة من الحقيقة (١٩٩٢).

لعل أنسب توصيف أجناسي لهوية «حريق الأخيلة» هو اعتبارها رواية سبر ذاتية، (roman autobiographique) أو، بمصطلح آخر، «تخيلا ذاتيا» (Autofiction). هذا الشكل يفترض علائق قرابة جزئية، اسمية أو بيوغرافية، بين المؤلف الواقعي والسارد / الشخصية (١٩٩٢)، وهو ما ينطبق تماما على «حريق الأخيلة» التي تبقى ميثاقها ملتصقا، ومن ثم مفتوحا على السيرة الذاتية والرواية معا، بتكرارها صيغة التسميم (بعض ما، يعني) كما في الجملة السالف ذكرها (١٩٩٢) واعتمادها مستويات متباينة للتأشير إلى المؤلف الواقعي لترجع بين الإبقاء على هويته واسمه الشخصي في حالة خفية دامة وكاشفة (يشطب اسمه من الرسائل مثلا) (١٩٩٢)، أو الإحالة عليهما جزئيا (الاكتفاء بإدوار، بدلا من إدوار الخراط) (١٩٩٢)، أو بطريقة مباشرة وغير مباشرة في أن، معا يتوقف أمر إرفاقه على نياحة القارئ ومدى معرفته بالسياق عبر التمني للعمل للقروء.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن رواية «حريق الأخيلة» تتوضع، على نحو ملتبس، بين الرواية والسيرة الذاتية، مستعيرة من الأولى ميثاقها وطرائقها التخيلية (السطورية، اللاحتمل، اللغوية الانتقاس الرجعي، الكثافة...) ومن الثانية عنصر التماثل (المؤلف - السارد - الشخصية) وسلطة الاسم الواقعي للكاتب، وقوله المرجعية، وهي بالنظر إلى ذلك كله، تشكل حالة أجناسية وسردية (تخيلية) فريدة في ميدان التجربة الروائية العربية الحديثة.

- في ضوء تحليلنا للهوية الأجناسية للروائي نستخلص الملاحظات التالية:
- تمتلك الروايتان المرسومتان للتحليل شكلا مركبا ومفتوحا يسمح بأكثر من تفسير لهويتهما النصية: رواية، نص، قصص... إلخ.
- تطوي إستراتيجية المؤثر الأجناسي عند أدوار الخرافات، على مفارقة بين النص ومرجعياته الاسمية، ذلك أن العناوين القرعية لرواياته لا تشخص بدقة، تحققها النص، بقدر ما تتقيا استقراؤ القارئ، وحضه على التفكير في أصول التسميات الأجناسية ذاتها، مما يولد شعورا بالانتشاء لدى الكاتب بحسب تعبير هيلب لوجون.

